

Thomas Stauder (éd.)

L'identité féminine dans l'œuvre d'Elsa Triolet



narr |
VERLAG

édition l'endemain 21

Thomas Stauder (éd.)

L'identité féminine dans l'œuvre d'Elsa Triolet

narr |
VERLAG

Für Angela und Aurelia.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Dr. Alfred Vinzl Stiftung (Universität Erlangen-Nürnberg) und der Kurt Bösch Stiftung (Universität Augsburg).

Umschlagabbildung: Portrait d'Elsa Triolet en 1938, par Gisèle Freund ; © Agence Nina Beskow, Paris.

© 2010 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Werkdruckpapier.

Internet: <http://www.narr.de>
E-Mail: info@narr.de

Printed in Germany

ISSN 1861-3934
ISBN 978-3-8233-6563-1

Table des matières

Thomas Stauder (Augsbourg)

L'intérêt des recherches sur l'identité féminine
dans l'œuvre d'Elsa Triolet et les résultats de ce livre 9

Album de photos 45

Elsa Triolet face aux deux hommes et écrivains les plus importants de sa vie : Vladimir Maïakovski et Louis Aragon

Monica Biasiolo (Erlangen-Nuremberg)

Écrire dans (et avec) la langue de l'autre : Elsa Triolet
et Vladimir Maïakovski entre biographie et textes 59

Matteo Tuveri (Cagliari)

Elsa et Louis : phénoménologie de l'amour contemporain 81

Alain Trouvé (Reims)

Roman et différence sexuelle chez Elsa Triolet et Aragon 99

Elsa Triolet comparée à deux écrivaines émancipées : Virginia Woolf et Simone de Beauvoir

Claire Davison-Pégon (Aix-en-Provence)

Genres d'errance : les méandres d'une identité
au féminin chez Virginia Woolf et Elsa Triolet 123

Claudine Monteil (Paris)

Elsa Triolet et Simone de Beauvoir,
deux femmes témoins de leur siècle 143

**Études transversales de l'identité féminine
dans les œuvres d'Elsa Triolet**

Marianne Delranc-Gaudric (Paris)

L'élaboration de l'identité féminine
chez Elsa Triolet (1896-1948) 171

Geneviève Chovrelat-Péchoux (Belfort-Montbéliard)

Elsa Triolet, écrivain ou écrivaine ? 187

Marie-Thérèse Eychart (Paris)

La construction de l'identité féminine dans
les premiers romans en français d'Elsa Triolet 203

Loukia Efthymiou (Athènes)

Genre, discours et engagement chez Elsa Triolet 223

Gislinde Seybert (Hanovre)

L'impact du politique dans la création des personnages
de fiction dans l'œuvre romanesque d'Elsa Triolet 237

Études de l'identité féminine dans des œuvres particulières d'Elsa Triolet

Svetlana Maire (Nancy)

Fraise-des-Bois ou l'expression des
tendances féministes d'une société 255

Thomas Stauder (Augsbourg)

L'identité féminine fragmentée et multiple dans
Bonsoir, Thérèse ou Comment lire Elsa Triolet avec l'aide
de Jacques Derrida, Elisabeth Lenk et Luce Irigaray 271

Elisa Borghino (Turin)

L'identité féminine dans *Les amants d'Avignon* d'Elsa Triolet 295

Carolle Gagnon (Sudbury)

Corps de la fête et corps de la guerre dans
les *Cahiers enterrés sous un pêcher* d'Elsa Triolet 305

Andrea Duranti (Cagliari)

Elsa Triolet : une vie étrangère 319

Anne-Marie Reboul (Madrid)

La femme et le combat entre l'âge de pierre
et l'âge de nylon dans l'œuvre d'Elsa Triolet 335

Dominique-Joëlle Lalo (Paris)

Le retour à l'origine dans *Roses à crédit* d'Elsa Triolet 355

Graziella-Fotini Castellanou (Thessalonique)

Le progrès au féminin, le progrès au masculin
dans l'œuvre d'Elsa Triolet : *Roses à crédit* 377

Edith Perry (Marly)

Portrait de Blanche Hauteville en Galatée 389

Marjolaine Vallin (Orléans)

L'identité de la narratrice dans *Les Manigances* 401

Jean-Pierre Montier (Rennes)

Identité féminine et figure d'auteure chez Elsa Triolet,
dans *Le grand jamais*, *Écoutez-voir* et *La mise en mots* 417

Les auteurs de ce livre 431

Thomas Stauder

L'intérêt des recherches sur l'identité féminine dans l'œuvre d'Elsa Triolet et les résultats de ce livre

Elsa et les femmes. Je m'aperçois qu'il est impossible d'épuiser en un article un tel sujet. En pénétrant à nouveau et dans cette optique, au cœur des romans d'Elsa Triolet, je me suis convaincue qu'il y a matière à un grand livre ; il tentera, je l'espère, un jour, un écrivain. (Braun 1971 : 102)

I. Résumé des recherches précédentes sur Elsa Triolet

Depuis que Madeleine Braun ait formulé ce souhait dans le numéro spécial de la revue *Europe* consacré à Elsa Triolet en 1971, presque quatre décennies se sont écoulées. Et pourtant, la recherche internationale n'a pas encore examiné le thème de l'identité féminine dans l'œuvre d'Elsa Triolet d'une manière suffisamment approfondie.

Pendant longtemps, l'intérêt pour la vie de l'auteure, née en 1896 à Moscou comme Ella Kagan et morte en 1970 en Saint-Arnoult-en-Yvelines comme Elsa Triolet,¹ était bien plus fort que l'intérêt pour son œuvre. Ceci est dû d'un côté à ses rapports avec un grand nombre d'intellectuels, d'artistes et d'écrivains importants – non seulement à Paris, mais déjà avant dans la capitale russe (où elle entretenait une relation très étroite avec le poète futuriste Maïakovski) – et d'un autre côté, à son rôle comme objet de la poésie d'Aragon.² À cause de la place éminente occupée par Aragon dans l'histoire de littérature française du vingtième siècle, souvent la critique ne réussit pas à concevoir Elsa Triolet indépendamment de son fameux amant (à partir de 1928) et second mari (à partir de 1939), qui l'idéalisa dans ses poèmes tout au long de leur vie de couple. Ceci est prouvé par les titres des biographies lui étant consacrées en France, parmi lesquelles *Les clés d'Elsa. Aragon-Triolet* de Dominique Desanti (1983 ; repropoée en 1994 comme *Elsa-Aragon. Le couple ambigu*) et *Elsa et Aragon. Souvenirs croisés* de Pierre Hulin

¹ Quand Elsa obtint le divorce de son premier mari, l'officier français André Triolet, elle décida d'en conserver le nom de famille, car à ce moment-là elle avait déjà publié un certain nombre d'ouvrages sous ce nom.

² Pour *Les yeux d'Elsa*, cf. Stauder 2004 (93-109) ; pour *Le fou d'Elsa*, cf. Stauder 2003.

(1997). Les biographies publiées par Lilly Marcou et Huguette Bouchardeau en 1994 et 2000 ne portent pas le nom d'Aragon dans leurs titres, mais la vie d'Elsa Triolet à partir de l'année 1928 y est racontée conjointement à celle d'Aragon. Cette tendance peut être observée de manière encore plus claire dans les pays de langue allemande : Gerda Marko se pencha en 1995 dans un chapitre de son livre *Schreibende Paare* sur Elsa Triolet et Aragon, ce que fit également Unda Hörner en 1996 dans une section de son ouvrage *Die realen Frauen der Surrealisten*, avant d'élargir cet essai à une monographie complète dans *Elsa Triolet und Louis Aragon – Die Liebenden des Jahrhunderts* en 1998 ; seule Susanne Nadolny renonça en 2000 à mentionner Aragon dans le titre de sa biographie *Elsa Triolet* (mais pas à l'intérieur). Une synthèse biographique très bien documentée et très bien écrite avait été publiée déjà en 1992 en Angleterre par Lachlan Mackinnon sous le titre *The Lives of Elsa Triolet* ; ceci peut se référer non seulement aux années avant et après son émigration de Russie, mais aussi aux périodes de sa vie avant et après avoir connu Aragon (qui y joue un rôle central).

Parmi les monographies centrées sur l'œuvre (et non sur la biographie) de l'écrivaine, les contributions les plus importantes proviennent de la recherche universitaire sous forme de thèses de doctorat, rédigées en langue française, anglaise et allemande.³ Un ouvrage pionnier dans ce champ est *Elsa Triolet : romancière et témoin de son époque* par Janine Zinn ; dans cette analyse, présentée en 1972 à Lincoln/Nebraska, l'auteure se penche sur le contexte historique et politique de l'œuvre trioletien. La thèse parisienne de Nicole Morel de 1973, *L'histoire et le temps, l'art et l'errance : thèmes et variations dans « Le grand jamais » et « Écoutez-voir » d'Elsa Triolet*, ne doit pas non plus être négligée ; quant à la question de l'identité féminine, il faut mettre en relief ses remarques sur la figure de « l'errante », comme dans le cas de la transformation de Madeleine en une clocharde dans *Écoutez-voir*. Dans la thèse de Brenda Bruckner Casey, *Elsa Triolet: A Study in Solitude*, soutenue à Evanston/Illinois en 1974, sont analysées quatre formes de solitude – celle de l'étranger, celle de l'artiste, celle de l'amour et celle de la vieillesse –, dont aucune n'est uniquement réservée aux femmes, bien qu'elles en soient aussi concernées. Michel Apel-Muller publia en 1975 à l'Université de Besançon comme thèse une édition critique de *Mille regrets*, dans laquelle il étudia la structure et l'écriture de ce recueil de nouvelles. La thèse d'André Lukusa, présentée en 1976 et également à Besançon, est basée par contre sur une approche sémiotique et concentrée sur *Le grand jamais*, tandis que la thèse de Margit Ebersbach, présentée à l'université est-allemande de Leipzig en 1978, applique une méthode structuraliste au roman trioletien *Le cheval blanc*. La

³ Ici, dans l'introduction à ce volume collectif, les résultats des recherches du passé ne peuvent être indiqués que très brièvement ; on trouvera des résumés plus exhaustifs chez Rezvani Khorasani (1995 : 67-79).

thèse de Nancy J. Breed, *Feminine Self-Consciousness and Masculine Referent: The Image of Woman in the Novels of Elsa Triolet* (Princeton, 1979) se penche sur le thème de l'identité féminine, prenant comme exemples trois types de femmes (« the woman in love », « the political woman » et « the woman as artist »). Quoique lié à la tradition un peu vieillotte de la recherche sur l'image de la femme, ce livre constitue un travail préparatoire important pour notre volume actuel. La thèse de France Sharratt, *L'œuvre romanesque d'Elsa Triolet*, fut publiée en 1980 à Edimbourg : les romans et nouvelles de l'écrivaine y sont groupés en trois phases chronologiques dans lesquelles un certain développement peut être observé ; mais certains aspects féministes y sont à peine évoqués. La thèse que Peter Matthias Phillips présenta à l'Université de Halle en 1981 témoigne de l'alignement marxiste de la recherche en RDA (la « DDR », en allemand) : obéissant à des prémisses de nature idéologique et extra-littéraire, l'œuvre de la romancière y est interprétée de manière tendancieuse, comme on peut le constater déjà dans le titre de cette analyse : *Zur Darstellung und Kritik der spätbürgerlichen Gesellschaft im Romanwerk Elsa Triolets*. Également en 1981 fut publiée à Besançon la thèse de Geneviève Chovrelat, *Transcription théâtrale de l'écriture romanesque : « Personne ne m'aime », d'Elsa Triolet*, où est examiné le changement de genre littéraire de la narration au drame. La thèse parisienne de Miréille Gouaux, *Recherches sur l'imaginaire : marxisme et psychanalyse* (1987), traite d'Elsa Triolet au côté de deux autres auteurs, dont une – Colette – est d'une certaine importance pour la critique féministe. La thèse remise par Elizabeth Klosty Beaujour en 1989 à la Cornell University d'Ithaca (état de New York), *Alien Tongues. Bilingual Russian Writers of the First Emigration* porte en revanche sur le bilinguisme d'Elsa Triolet : on y apprend que l'auteure partage sa difficile situation linguistique avec un nombre considérable d'intellectuels russes qui, comme elle, ont dû abandonner leur pays natal après la révolution d'Octobre. Cette question est approfondie dans la thèse de Marianne Delranc-Gaudric de 1991, *D'Elsa Triolet [en cyrillique] à Elsa Triolet. Les quatre premiers romans d'Elsa Triolet et le passage du russe au français*, où sont pris en compte non seulement les textes qu'Elsa Triolet rédigea en français, mais aussi des textes en russe en partie peu connus (outre ses premiers romans, il s'agit également de lettres et de notes de journal, qui, à ce moment-là, n'étaient pas encore traduites en français). Le problème du changement de langue – effectué par Elsa Triolet en 1938 dans *Bonsoir, Thérèse* – concerne l'appartenance culturelle, la mentalité et l'identité de l'écrivaine ; Delranc-Gaudric analyse tout cela de manière très convaincante. Dans la thèse présentée en 1991 par Claire Davison à l'Université de Leeds, *Art and the Artist in the Literary Works of Elsa Triolet*, est examinée la tension entre liberté artistique et responsabilité éthique dans les personnages d'artiste de l'écrivaine ; Davison souligne

l'influence du modèle de l'avant-garde russe. De 1993 date la thèse de Lorene Mae Birden, *Ella / Elsa: The Making of Triolet*, acceptée à l'Université de Massachusetts ; y sont expliquées les techniques littéraires inspirées par des théoriciens comme Chklovski et Jakobson qu'Elsa Triolet utilisa dans ses romans. La thèse qu'Alain Trouvé présenta en 1993 à l'Université de Reims, *Pour une relecture d'Elsa Triolet : « L'Âge de Nylon » - « Les Manigances »* (dont une version remaniée fut publiée en 2006 sous le titre *La lumière noire d'Elsa Triolet*), est basée sur la théorie de l'esthétique de la réception, où le rôle de la lecture (selon Trouvé, « sociale », « fantasmatique » ou « ludique ») est décisif pour la constitution du sens de l'œuvre littéraire. Cette année-là fut également publiée la thèse berlinoise d'Unda Hörner, *Das Romanwerk Elsa Triolets – Im Spannungsfeld von Avantgarde und Sozialistischem Realismus*, dont le titre indique à peine la richesse et la variété de son contenu ; un des chapitres les plus stimulants est celui sur l'intermédialité, où Hörner analyse « l'écriture filmique » de certains romans trioletiens. De 1995 date la thèse parisienne de Marie-Thérèse Eychart, *L'Individu dans l'histoire : figures de la dissonance dans les romans d'Elsa Triolet (1943-1953)* ; les œuvres parues dans la période nommée sont attribuées à un « cycle de la guerre », qui se distingue par une représentation indirecte et allusive de l'histoire contemporaine et par l'absence d'« héros » selon la conception du réalisme socialiste. La même année fut présentée la thèse de Doris Rezvani Khorasani à l'Université de Münster, *Elsa Triolet – das erzählerische Werk*, la monographie la plus volumineuse en langue allemande consacrée jusqu'à ce jour à notre écrivaine. Cette analyse – rédigée sous la direction de Wolfgang Babilas, un des meilleurs spécialistes d'Aragon en Allemagne – contient un chapitre sur « Die Darstellung der Frau », où se trouvent des remarques très intelligentes sur les personnages féminins trioletiens, mais aucune discussion de la question d'une possible « écriture féminine ». En 1996, à l'occasion du centenaire de la naissance d'Elsa Triolet, Marianne Delranc-Gaudrig dirigea à Saint-Arnoult-en-Yvelines un colloque, dont les actes parurent en 2000 sous le titre *Elsa Triolet, un écrivain dans le siècle*. Ce volume offre des approches très différentes à la recherche trioletienne ; l'article le plus important du point de vue des « gender studies » est celui dans lequel Amy Smiley se penche sur *Les amants d'Avignon*, en soulignant la revalorisation sociale des femmes de par leur participation à la Résistance. La dernière thèse qu'il faut ici mentionner est celle de Susanne Ditschler, *Einschreibungen und Um-Schreibungen des Ich: Elsa Triolet und ihr Roman « Le Rossignol se tait à l'aube »*, conçue sous la direction binationale d'Almuth Grésillon et Joseph Jurt, soutenue en 2001 à Paris et publiée en 2004 en Allemagne. Ditschler, qui travailla pendant la préparation de cette monographie à l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes de la capitale française, suit la méthode de la critique génétique en examinant les diverses

phases de l'écriture trioletienne, des premiers brouillons jusqu'aux dernières versions de ses textes.

À cause des limites naturelles de cette introduction, il est impossible de commenter ici chaque article qui a contribué à la recherche trioletienne ; on dira donc seulement que la majorité de ces articles a été publiée soit dans les *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet* de l'Équipe de Recherche Interdisciplinaire sur Elsa Triolet et Aragon (ERITA), soit dans les organes de la Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet (SALAET) – à savoir, dans la revue *Faites entrer l'Infini* et dans les *Annales*.⁴

En tenant compte de son importance pour l'élucidation de l'attitude d'Elsa Triolet vis-à-vis de la question de l'émancipation féminine, je ferai une exception pour un seul article, qui mérite d'être regardé de plus près : « La femme ou l'épreuve de la différence », écrit en 2000 par Marie-Thérèse Eychart. Elle y met en relief qu'à la différence de Simone de Beauvoir,⁵ Elsa Triolet n'était pas une théoricienne du féminisme ; ses réflexions personnelles sur les relations entre les deux sexes et sur la position de la femme dans la société ne se trouvent pas dans des traités, mais uniquement dans ses fictions narratives. Également à la différence de Simone de Beauvoir, qui voyait dans la maternité et dans les travaux ménagers un piège pour les femmes qui les empêchait d'atteindre l'égalité intellectuelle et professionnelle avec les hommes, Elsa Triolet jugeait comme positive la responsabilité particulière des femmes pour les enfants, car à travers l'éducation elles pouvaient ainsi contribuer à changer les mentalités politiques. Eychart cite d'une conférence tenue par Elsa Triolet en 1949 au III^{ème} Congrès de l'Union des Femmes Françaises à Marseille :

Je m'adresse à vous les femmes qui protégez vos enfants de la guerre, qui voulez les faire profiter des bienfaits du progrès ; pour cela vous devez les protéger de l'ignorance. Vous avez, en éduquant vos enfants, une responsabilité devant l'avenir, devant le progrès. (Triolet dans Eychart 2000 : 55)

Elsa Triolet, qui de par sa conviction des qualités nécessairement inégales des deux sexes peut être perçue comme une avocate du « féminisme de la différence », croyait que le penchant des femmes pour le pacifisme était plus fort que celui des hommes, et qu'elles pouvaient donc jouer un rôle décisif au milieu des tensions de la guerre froide après la Seconde Guerre mondiale.⁶

⁴ Dans mon article « Le regard féminin dans *Mille regrets* d'Elsa Triolet », paru en 2006 dans les *Annales*, j'ai déjà abordé le thème de l'identité féminine dans l'œuvre d'Elsa Triolet, quoique à ce moment-là sur la base d'un corpus littéraire encore assez restreint.

⁵ Pour une discussion approfondie de l'engagement féministe de Simone de Beauvoir, cf. Stauder 2008a et 2008b.

⁶ Eychart (2000 : 53-54) cite d'un article d'Elsa Triolet paru en mars 1948 dans *Les Lettres françaises* en occasion de la Journée internationale de la femme.

II. Les perspectives de recherche pour ce livre

On peut essayer de donner une réponse à la question jusqu'à ce jour pas encore suffisamment éclairée de l'identité⁷ féminine dans l'œuvre d'Elsa Triolet de deux manières différentes : d'un côté, à travers l'analyse des personnages féminins dans les fictions de l'écrivaine – c'est-à-dire, au niveau du contenu –, de l'autre côté, à travers la quête d'une hypothétique « écriture féminine » – donc au niveau de la forme.

La recherche sur l'image de la femme dans la littérature est une méthode de la critique féministe qui a depuis longtemps fait ses preuves,⁸ et qui continue à porter ses fruits. Un ouvrage pionnier en langue allemande de ce type d'approche est *Die imaginierte Weiblichkeit* de Sylvia Bovenschen : dans cette monographie de 1979, plusieurs stéréotypes littéraires de la femme sont examinés, entre autres la femme savante et la femme sentimentale. Une de plus importantes contributions en langue française à ce champ de recherches est *États de femme – L'identité féminine dans la fiction occidentale*, publié en 1996 par Nathalie Heinich. Dans ce livre, une impressionnante variété de clichés féminins dans la littérature est analysée, en passant par les filles-enfants et les vierges héroïques, les épouses et les veuves, les concubines et les courtisanes, sans oublier les cas singuliers comme la vieille fille et le bas-bleu. Cette approche offre normalement la possibilité de révéler des préjugés patriarcaux – ou leur ébranlement – quant aux rôles de la femme dans la société ; observer la description des modèles imposés au sexe féminin et la proposition de modes de vie plus libres et plus authentiques sera également possible en examinant les caractères féminins d'Elsa Triolet.

En 1981, Béatrice Didier essaya dans *L'écriture-femme* – un ouvrage depuis plusieurs fois réédité – de définir en quoi pourrait consister un style spécifiquement féminin ; elle y parle de l'effort de certaines écrivaines d'échapper à une culture et une littérature dominées par la pensée masculine et de leur désir de se forger une expression propre à leur sexe :

La femme a souffert pendant des siècles et souffre encore maintenant d'un malaise de l'identité [...]. La relation entre écriture et identité est ressentie comme une nécessité par la femme – d'autant plus [...] que son écriture est souvent autobiographique. [...] On assiste alors à un renversement : non plus décrire, avec

⁷ Dans la philosophie actuelle et dans la théorie des « gender studies », on tend à être d'accord sur le fait qu'au vingtième siècle la construction de l'identité est une tâche personnelle de l'individu pensant, qui ne peut plus être déléguée à la société ou à d'autres autorités, ni à des instances métaphysiques (Breger 2005 : 48). Cet établissement de cohérence, dont le sujet moderne est lui-même responsable et qui passe souvent à travers la mémoire, est régulièrement réalisé de manière narrative, même par des personnes qui ne sont pas des écrivains (Kraus 2000 : 183).

⁸ Pour un commentaire sur cette tradition de la critique, cf. Stephan 2000 : 292- 295 et Kroll 2002 : 104-105.

un arsenal de stéréotypes, les grâces que la romancière prête à l'héroïne, parce qu'elle les a entendu louer en elle par des partenaires masculins (ou parce qu'elle aimerait les voir louer), mais exprimer son corps, senti, si l'on peut dire de l'intérieur : toute une foule de sensations jusque-là un peu indistinctes interviennent dans le texte et se répondent. [...] Devenue plus libre, l'écriture féminine va souvent, au niveau non seulement des personnages [...], mais davantage encore dans le tissu des images et des sensations, créer un autre ordre, spontanément hors-la-loi. [...] On voit que, poussée à ses extrêmes conséquences, l'écriture féminine remet en cause l'ordre et l'idéologie sur lesquels a reposé notre civilisation [...]. On voit aussi que la remise en cause de la société et celle du langage sont très exactement une seule et même chose, et qu'il n'est absolument pas étonnant que les textes de pointe du combat féminin apparaissent à beaucoup comme illisibles [...]. (Didier 1981 : 34-38)

Les tentatives actuelles des critiques littéraires de trouver les critères d'une écriture authentiquement féminine sont basées souvent sur la philosophie poststructuraliste de Jacques Derrida, mais la psychanalyse innovatrice de Jacques Lacan a également été importante pour les recherches dans ce champ ;⁹ sans aucun doute, on pourra analyser l'œuvre d'Elsa Triolet en partant de ces deux bases théoriques. En Allemagne, il a été souligné par Vera et Ansgar Nünning en 2004 que des éléments structurels de romans comme la perspective de la narration ou la représentation de l'espace et du temps – longtemps prises en compte seulement par la narratologie, et pas par les « gender studies » – peuvent être marquées sexuellement et peuvent être l'expression d'une identité féminine ou masculine ; ce type d'interprétation peut être appliqué aussi à l'œuvre d'Elsa Triolet.

Quoique le centre de gravité du but des recherches de ce volume collectif ait été posé dès le début sur l'œuvre d'Elsa Triolet et non sur sa vie, il n'était pas moins clair que des articles contenant une orientation biographique pouvaient également être très utiles : d'un côté, parce que la vie d'Elsa Triolet – qu'on peut reconstruire à l'aide de ses lettres et journaux intimes – était exceptionnellement intellectuelle, cosmopolite et émancipée pour une femme de son époque, de l'autre côté, parce que le caractère autobiographique d'une grande partie de ses romans et nouvelles justifie cet intérêt pour la vie de l'auteure. Aujourd'hui encore, la méthode biographique d'interprétation peut être pratiquée avec des bons résultats, si cette dernière est appliquée avec la nécessaire précaution et non excessivement comme au temps du positivisme (cf. Nünning 2001 : 62-64 et Becker 2007 : 37-39) ; elle peut donc aussi contribuer à l'élucidation de la question de l'identité féminine chez Elsa Triolet.

⁹ Quant aux rôles de Derrida et Lacan dans le cadre des « gender studies », cf. Osinski (1998 : 140-147) et Lindhoff (2003 : 67-102).

III. Les résultats des articles réunis dans ce livre

Comme éditeur de ce volume collectif, je suis très fier d'avoir pu gagner comme collaborateurs quelques-uns des meilleurs spécialistes trioletiens au niveau international, dont plusieurs ont été nommés lors du résumé de la recherche antérieure; cette équipe a été renforcée par quelques chercheurs souvent plus jeunes, qui n'ont pas encore publié sur Elsa Triolet, mais qui ont majoritairement une certaine expérience dans le champ des « gender studies ». Dans ce qui suit, on présentera les résultats de leurs contributions, divisés en quatre groupes thématiques et dans l'ordre d'apparition dans le livre.

Elsa Triolet face aux deux hommes et écrivains les plus importants de sa vie : Vladimir Maïakovski et Louis Aragon

Monica Biasiolo (Erlangen-Nuremberg) montre dans « **Écrire dans (et avec) la langue de l'autre : Elsa Triolet et Vladimir Maïakovski entre biographie et textes** » le rôle joué par le poète russe dans la constitution de l'identité de l'écrivaine – unie à lui par des liens intellectuels et sentimentaux – pendant sa jeunesse et aussi plus tard. À partir de 1914, ils se virent régulièrement et, au début, la fonction typiquement féminine d'une muse et assistante incombait à Elsa :

Avoir la jeune fille chez lui et se promener avec elle l'inspire pour ses lyriques. Elsa lit et corrige les fautes d'orthographe de son ami, entre dans son univers, et en en comprenant les règles, l'inspire grâce à la musique qu'elle joue lorsqu'ils sont ensemble.

La relation amoureuse entre Maïakovski et Lili, la sœur d'Elsa, qui commence à se tisser en 1915 (bien que Lili soit à ce moment-là déjà mariée avec Ossip Brik), accable la jeune femme ; mais Maïakovski l'aidera par contre quelques années plus tard quand elle commencera à écrire (à cette époque-là encore en russe), en lui donnant quelques conseils précieux :

On doit préférer les mots les plus expressifs, les plus rares, les plus nécessaires, faire attention à chaque expression, au potentiel du mot, à sa musicalité, soit seul soit combiné aux autres mots.

Pendant ses séjours à Paris au cours des années vingt, Maïakovski contribua à rappeler à Elsa les racines russes de son identité : « Avec lui m'arrivaient mon adolescence, mon pays, ma langue. »¹⁰ On trouve des traces de la

¹⁰ En résumant ici les contributions à ce volume, j'évite de répéter les indications des lieux de provenance des citations ; le lecteur (ou la lectrice) qui voudrait connaître ces détails, pourra trouver ces informations dans les articles en question.

présence de Maïakovski aussi dans des ouvrages trioletiens rédigés longtemps après la mort du poète russe ; ainsi par exemple dans les *Cahiers enterrés sous un pêcher* de 1943, où Louise Delfort raconte sa liaison avec un jeune homme nommé Vladimir, avec des allusions évidemment autobiographiques : « C'est bien lui qui m'a tout appris de l'amour. Même l'amour physique. » Le suicide du sculpteur Lewka dans *Le monument* (1957), causé par le conflit entre la conscience de l'artiste et la doctrine culturelle communiste, rappelle sans aucun doute les circonstances du décès de Maïakovski. Elsa Triolet continua à avoir une fonction dans la vie de Maïakovski comme traductrice et comme organisatrice d'une exposition itinérante inaugurée en 1967 à Montreuil ; cela lui facilita la réflexion sur sa propre situation comme auteure d'origine russe mais écrivant désormais en français. Biasiolo constate à la fin de son article : « Le « moi » de l'écrivaine passe [...] à travers l'autre, un autre dans lequel elle-même se reconnaît : Maïakovski. »

Matteo Tuveri (Cagliari) analyse dans « **Elsa et Louis : phénoménologie de l'amour contemporain** » les connections entre les poèmes d'amour dédiés par Aragon à Elsa à l'époque de la Seconde Guerre mondiale et la tradition de la poésie amoureuse de l'occident, afin de mettre en relief la nouveauté de l'image de la femme célébrée par Aragon. Déjà la poétesse grecque ancienne Sappho avait opposé aux valeurs de la force et de la guerre, appréciées alors par une civilisation patriarcale, une conception féminine de la suprématie de l'amour : « Soldatesque, cavalerie ou flotte, / Rien, selon les gens, sur la terre noire, / N'est plus beau : je dis que chacun préfère / L'être qu'il aime. » Assez similaire est la fonction sociale de l'amour dans la poésie de Résistance aragonienne, écrite pendant l'occupation de la France par les Allemands ; dans sa préface au recueil *Les yeux d'Elsa* (1942), Aragon observa : « à l'heure de la plus grande haine, j'ai un instant montré à ce pays déchiré le visage resplendissant de l'amour » (cité d'après Stauder 2004 : 93).¹¹ Le grand modèle pour Aragon dans cette situation précise était le troubadour provençal Arnaut Daniel, qui selon lui avait composé ses poèmes dans une constellation historique comparable :

J'en reviens à la morale courtoise. Née dans le règne de la violence [...], cette morale qui vient indiscutablement de Provence, grandit, on le sait, dans les cours désertées par les Croisés, autour d'Éléonore d'Aquitaine [...]. Elle est une réaction prodigieuse à la barbarie féodale. (ibid. : 95)

¹¹ En parlant des résultats de cette contribution, je me permets d'y ajouter quelques citations d'Aragon qui ne se trouvent pas chez Tuveri, mais qui à mon avis soulignent bien son argumentation. Afin de ne pas alourdir la bibliographie à la fin de cette introduction (limitée à un certain nombre de travaux de recherche), je cite Aragon de mes propres publications, qui font déjà partie de cette liste.

Malgré l'appartenance formelle de la poésie aragonienne à la tradition provençale et pétrarquiste, elle se distingue selon Tuveri par une image innovatrice de la femme, qui n'est plus un objet passif de l'adoration masculine comme Laura (ou comme Béatrice chez Dante), mais une femme moderne et émancipée, comme l'était dans la vie réelle l'épouse d'Aragon :

Un homme réussit à mettre au cœur de sa propre existence et de son propre art un sentiment d'équilibre et de sérénité inspiré par une femme forte, forte dans les idées [...], la femme représentée par Elsa.

Tuveri voit dans Elsa et dans son influence sur Aragon la vraie raison de la séparation de celui-ci des surréalistes, coupables de marginaliser les femmes au sein de leur groupe :

La substitution de la femme, ou sa réduction à l'appendice masculin selon la fantaisie et l'appétit de ces mêmes hommes, [...] comme la célèbre enquête sur la sexualité réalisée par le cercle surréaliste en 1929, conduira Louis Aragon à s'éloigner du groupe artistique précédemment nommé, notamment lors du voyage en Russie avec Elsa.

Il est tout à fait exact qu'on trouve dans l'œuvre aragonienne à partir de la première moitié des années trente des indices sur le fait que sa conception du rôle de la femme dans la société est en train de changer, probablement grâce à Elsa ; on pourrait citer par exemple le poème « Les amants de Magnitogorsk » du recueil *Hourra l'Oural* (1934), ou le panégyrique adressé à Clara Zetkin dans *Les cloches de Bâle* (de la même année) :

Elle est la femme de demain, ou mieux, osons le dire : elle est la femme d'aujourd'hui. L'égale. Celle vers qui tend tout ce livre [...] Ici pour la première fois dans le monde la place est faite au véritable amour. Celui qui n'est pas souillé par la hiérarchie de l'homme et de la femme, par la sordide histoire des robes et des baisers, par la domination d'argent de l'homme sur la femme ou de la femme sur l'homme. La femme des temps modernes est née, et c'est d'elle que je chante.
(cité d'après Stauder 2003 : 321)

Alain Trouvé (Reims) se penche dans « **Roman et différence sexuelle chez Elsa Triolet et Aragon** » sur ce même couple, mais cette fois-ci sur la base des *Œuvres romanesques croisées* des deux auteurs, analysées du point de vue des « gender studies ». Soit Aragon soit Elsa Triolet s'attaquent à des clichés sexuels courants dans la société afin de les déconstruire avec ironie ; ainsi par exemple est critiqué le comportement machiste du protagoniste masculin dans le roman trioletien *Roses à crédit* : « Les femmes, en dehors de Martine, l'unique, n'étaient pas un problème pour Daniel, il était comme un bon chasseur qui trouve toujours du gibier au bout de son fusil. » Parmi les nombreux aspects traités par Trouvé, un des plus intéressants est le thème de la maternité empêchée dans les romans d'Elsa Triolet, ce qui renvoie probablement à un épisode traumatique de sa biographie – à savoir, une

grossesse avortée –, mais qui concerne aussi la question de l'identité féminine, traditionnellement définie sur la base de la capacité de la femme d'enfanter :

Les thèmes de l'avortement et de la fausse couche sont associés aux personnages de Louison (*L'Inspecteur des ruines*) et de Martine Donelle (*Roses à crédit*), dont ils accompagnent ou précipitent l'évolution malheureuse. Clarisse, l'héroïne des *Manigances*, rencontre dans un ascenseur une femme enceinte qui occupe tout l'espace et impose agressivement aux autres la royauté de sa grossesse. Sur un mode plus souriant, Nathalie Petracci (*L'Âme*), artiste condamnée à l'impotence, accueille les enfants de ses voisins, un couple de militants communistes. L'un d'eux, Christo, passionné par les bandes dessinées qu'elle réalise et par les automates que conçoit son mari Luigi, devient en quelque sorte l'enfant adoptif du couple.

Non seulement les thèmes des romans trioletiens sont typiquement féminins, mais aussi leur style ; Trouve aborde ici la question de « l'écriture féminine » à travers une comparaison avec le style aragonien et avec l'aide de la psychanalyse :

L'ampleur métonymique, indice du réalisme, est une propriété aragonienne ; la prédominance des enchaînements poétiques est la marque de fabrique du roman trioletien auquel convient le qualificatif de réalisme poétique. Tandis que la métonymie, par la contiguïté, accueille la disparate du réel, l'analogie qui fonde le régime poétique privilégie le même. Il y aurait ainsi un peu moins d'altérité du côté de la métaphore, plus d'enracinement dans un imaginaire primordial non différencié. Le roman trioletien touche de plus près, peut-être, à ce que nous avons appelé plus haut la forme archaïque de la féminité.

Elsa Triolet comparée à deux écrivaines émancipées : Virginia Woolf et Simone de Beauvoir

Claire Davison-Pégon (Aix-en-Provence) met en parallèle dans « **Genres d'errance : les méandres d'une identité au féminin chez Virginia Woolf et Elsa Triolet** » des éléments distinctifs de la vie, de l'œuvre et de la réception de ces deux écrivaines. L'Anglaise est considérée à juste titre comme mère fondatrice du féminisme littéraire au vingtième siècle, surtout à cause de son traité *A Room of One's Own* de 1928 ; mais aussi dans ses romans, assez novateurs dans leur technique narrative (entre autres, *Mrs. Dalloway*, de 1925 ; *To the Lighthouse*, de 1927 ; *Orlando*, de 1928 ; et *The Waves*, de 1931), elle se penche souvent sur la question de l'identité féminine. Il est frappant que les deux auteures aient souffert de manière comparable des préjugés de certains critiques masculins, convaincus de l'infériorité artistique innée de la femme. Ainsi par exemple s'exprima en 1932 Floris Delattre au sujet de l'Anglaise :

L'œuvre de Virginia Woolf ne possède ni la grandeur ni la solidité architecturale de certaines œuvres d'hommes, ni non plus cet équilibre des facultés créatrices qui en assure la durée.

À la Française arriva la même chose ; même après avoir été décorée avec le Prix Goncourt, elle eut toujours à subir des invectives misogynes :

Elsa Triolet [...] parle [...] en femme, en mode mineur, en un style volontairement incorrect et alourdi d'une abondance de détails souvent fastidieux.

Il est tout à fait vrai que les deux écrivaines ont en commun une tendance à choisir des formes littéraires assez brèves et de créer des personnages souvent marginaux et difficilement saisissables ; ceci ne doit pas être interprété comme une faiblesse involontaire, mais plutôt comme un refus conscient de l'idéologie rationnelle et masculine dominante, un refus du « phallogocentrisme » selon Derrida et des discours totalisants dans le sens de Lyotard. Davison-Pégon souligne l'absence de dogmatisme chez Woolf et Triolet :

Chez chacune on ressent une vive impatience dès lors qu'il s'agira de se laisser emporter dans les universels, les essences, l'abstraction théorique ; elles marquent une préférence nette pour le concret, le ici et maintenant, et la construction fictionnelle. [...] Elles s'opposent dans leurs thématiques romanesques et dans leurs pratiques textuelles aux visions non-contradictaires du monde, à la langue trop pure, aux frontières trop nettes, comme elles déconstruisent tout le présupposé humaniste, patriarcal, selon lequel l'identité se conçoit dans son unicité, sa singularité, sa pureté, sa supériorité, sa centralité.

Ceci peut très bien être observé dans deux ouvrages de maturité de ces écrivaines, *The Waves* et *Le rossignol se tait à l'aube* ; Davison-Pégon constate aussi bien chez Woolf que chez Triolet un « flottement onirique », considéré par elle comme typiquement féminin :

Dans chaque cas, il s'agit d'explorer les différentes couches de l'identité, mais en montrant que, perçue de l'intérieur, celle-ci apparaît toujours comme un flux, un processus, infini et dispersé.

Les deux auteures ont en outre en commun de se référer assez souvent au problème de la vieillesse avec son inévitable décrépitude corporelle, un phénomène particulièrement dur à vivre pour les femmes à cause de leur orientation imposée vers un idéal de beauté inaccessible pour la plupart des membres de leur sexe. Elsa Triolet questionna cette norme en 1943 dans *Le mythe de la baronne Mélanie*, en renversant la chronologie habituelle : « La baronne Mélanie va mesurer la force du passage du temps et l'absurdité de la construction sociale de la féminité au fur et à mesure que sa vie défile à l'envers. »

Claudine Monteil (Paris) compare à son tour dans « **Elsa Triolet et Simone de Beauvoir, deux femmes témoins de leur siècle** » les vies et les

œuvres de ces deux écrivaines, dont l'une seulement – celle qui rédigea *Le deuxième sexe* – est considérée comme vraie théoricienne du féminisme moderne. Toutes deux étaient des compagnes de fameux hommes de lettres – Aragon pour l'une, Sartre pour l'autre – et toutes deux furent considérées pendant un certain temps par le public comme des accessoires insignifiants de ces hommes avant de pouvoir s'affirmer par leur propre écriture. Monteil confronte leur origine sociale, leur éducation et leur chemin vers la littérature ; dans notre contexte, le passage où elle évoque leurs « accords et désaccords sur la place de la femme dans la société » est particulièrement important :

Leur conception de l'égalité diffère : pour Elsa Triolet, il s'agit de l'égalité dans la différence. La femme se doit d'assumer une féminité. Elle est aussi une mère qui s'occupe de ses enfants. Chez Beauvoir, la maternité est une ruse de la société patriarcale pour cantonner les femmes dans des rôles ingrats et répétitifs au sein du foyer, ne permettant pas de se dépasser.

Monteil se penche aussi sur le détail – peu connu – de la biographie trioletienne qui évoque sa perte de la capacité de donner naissance à un enfant après un avortement mal effectué durant son adolescence en Russie ; cela pourrait expliquer en partie son désir de maternité. Mais ce point-là ne constitue pas l'unique contentieux idéologique entre Elsa Triolet et Simone de Beauvoir ; à différence de cette dernière, qui rejetait le mariage qu'elle percevait comme une forme d'esclavage pour la femme et qui ne légalisa jamais son union avec Sartre, Elsa croyait en la possibilité du bonheur conjugal et n'hésita pas à épouser Aragon après avoir obtenu le divorce de son premier mari, André Triolet. Malgré cela, Elsa revendiquait l'indépendance économique de la femme, si possible même au sein du mariage, ce qui pouvait être seulement obtenu au travers d'une activité professionnelle, pas du tout « normale » pour la majorité des femmes de son époque. Un premier point de contact encore indirect entre les deux écrivaines fut établi lors du compte rendu du roman trioletien *Bonsoir, Thérèse* publié par Sartre en 1939. Puis on proposa les deux comme candidates pour le Prix Goncourt de l'année 1944 qui fut attribué à Elsa Triolet en 1945 ; Simone de Beauvoir eut à attendre jusqu'en 1954 pour finalement obtenir ce prix. Les rivalités littéraires ne manquaient pas au cours des années, comme par exemple lorsque Simone de Beauvoir commença à publier ses mémoires avec un succès foudroyant non seulement chez le public mais aussi chez la critique. Elsa écrivit alors dans une lettre à sa sœur Lili, le 5 avril 1961 :

Oui, les mémoires sont à la mode. Julliard m'a demandé d'écrire les miennes pour faire concurrence à Simone de Beauvoir. J'ai été prise d'un tel ennui en envisageant la chose que je ne peux plus en entendre parler.

Quant à leurs positions politiques, les deux auteures défendaient des valeurs similaires mais pas toujours identiques. Ceci vaut pour leur engagement dans la Résistance, qui ne fut pas de la même nature, ou pour leurs manières différentes de transformer l'expérience de ces années-là en littérature (avec *Le premier accroc coûte deux cents francs* pour Elsa Triolet et *Le sang des autres* pour Simone de Beauvoir). On peut également constater des divergences d'opinions au sujet de l'Union Soviétique ou de la décolonisation (surtout en ce qui concerne la question de l'Algérie).

Études transversales de l'identité féminine dans les œuvres d'Elsa Triolet

Marianne Delranc-Gaudric (Paris), qui s'appuie sur de nombreux documents inédits en russe des cahiers et lettres de l'auteure, examine dans « **L'élaboration de l'identité féminine chez Elsa Triolet (1896-1948)** » la période qui va de la jeunesse trioletienne jusqu'aux années d'après-guerre. Née à la place d'un garçon attendu par ses parents, Ella (comme Elsa s'appelait alors) ne se sentait pas aimée par sa mère, qui lui préférait sa sœur aînée ; afin de compenser ce manque d'affectivité, elle développa une relation émotionnelle assez étroite avec sa nourrice Stécha, son premier modèle féminin. Une influence décisive sur la formation de sa personnalité est à attribuer à sa famille moscovite, des juifs cultivés appartenant à la grande bourgeoisie ; cela lui donna la possibilité d'apprendre deux langues étrangères (le français et l'allemand) dès son plus jeune âge. Après de brillants résultats à l'école, Elsa étudia, également avec bravoure, l'architecture ; pendant ses années à l'université, elle était l'amie de quelques-uns des plus importants intellectuels russes de l'époque : en premier lieu, il nous faut citer Maïakovski, auquel elle était intimement liée ; mais elle connaissait également Kamenski, Chklovski et Jakobson, et en outre Chagall, Babel et Pasternak. Ces jeunes hommes exceptionnels l'acceptaient comme interlocutrice d'égal à égal ; on peut donc parler d'une vraie émancipation d'Elsa Triolet déjà à cet âge-là. André Triolet, son premier mari, avait par contre des idées plutôt traditionnelles quant au caractère et au rôle de la femme ; cette attitude patriarcale fut probablement la raison de leur séparation et plus tard de leur divorce. Dans le milieu artistique de Montparnasse, au milieu d'un grand nombre d'émigrés russes, Elsa retrouva sa liberté, mais au prix de la solitude. Son désir d'avoir un enfant, mentionné en 1925 dans son journal intime, et l'impossibilité physique de réaliser ce rêve, peuvent être expliqués par un avortement pratiqué à l'âge de dix-huit ans : « Il me manque un être proche, dont je prenne soin et que j'aime comme l'enfant que jamais en effet je n'aurai. » Dans le manuscrit de *Camouflage*, son troisième roman, publié en 1928 encore

en russe dans l'Union Soviétique, on trouve dans le « Récit d'une femme irritée » des considérations sur la question des différences entre les deux sexes, avec une critique de la mentalité du patriarcat :

Chez nous, Français, il existe une question terrible à propos des femmes : *est-ce qu'elle couche ?* On ne demande jamais cela à propos d'un homme. On demande s'il est intelligent, s'il est bon, riche, mais personne ne demande *est-ce qu'il couche ?* On ne s'y intéresse pas ; dans l'ensemble les femmes se divisent en quelque chose comme des Saintes Vierges (mères, femmes, sœurs) et en prostituées – toutes les autres.

Quand Elsa en 1928 rencontre Aragon à *La Coupole* parisienne, elle voit surtout en lui un homme avec les mêmes intérêts intellectuels, ce dont elle avait besoin à ce moment-là. Mais il la sous-estime au début de leur relation, ne l'encourageant pas dans ses efforts littéraires ; cela prendra quelques années avant qu'Aragon reconnaisse sa compagne comme son égale :

Elsa m'avait arraché mes lunettes masculines, ces préjugés de l'homme qui, sous prétexte d'assumer toutes les responsabilités du couple, confine la femme à n'être que sa femme, son reflet.

Dans le manuscrit de *Bonsoir, Thérèse*, son premier roman en français, complété en 1938, Elsa note ses frustrations face à l'arrogance masculine, en sachant que le sien n'est pas un cas isolé :

En français on dit – Homme, c'est à dire que l'espèce humaine est toujours représentée par un homme et non un être humain qui pourrait être homme ou femme. [...] L'humanité se partage selon les uns – en classes, [...] selon d'autres – ce sont les races qui s'opposent, pour d'autres encore les religions [...] D'autres encore voient – les hommes et les femmes. Mais dans la vie, ils [...] sont dressés les uns contre les autres dans une autre lutte. Les femmes opprimées comme le reste de l'humanité et ayant encore devant soi l'autre ennemi – l'homme.

Ce passage encore plus long dans la version originale, citée entièrement dans l'article de Marianne Delranc-Gaudric, est évidemment d'une pertinence particulière lorsque l'on souhaite déterminer l'attitude exacte d'Elsa Triolet dans le débat féministe de son époque.

Geneviève Chovrelat-Péchoux (Belfort-Montbéliard) commence sa contribution intitulée « Elsa Triolet, écrivain ou écrivaine ? » avec les années de l'adolescence de l'auteure ; en analysant ses notes intimes, on peut montrer qu'à cette période de sa vie elle hésitait encore entre l'acceptation d'un rôle féminin traditionnel et la volonté d'une émancipation future réalisable au travers de performances personnelles dans le champ littéraire, artistique ou professionnel. Le rêve du grand amour et les doutes persistants quant à sa propre attractivité qu'on rencontre chez Elsa à l'âge de dix-sept ans, sont quelque chose de très commun ; mais il faut remarquer qu'elle a absorbé un certain nombre de préjugés masculins quand elle écrit en

décembre 1913 qu'il serait le destin des femmes de rester confinées dans la sphère de la vie privée, tandis que les hommes seraient mieux dotés pour des exploits intellectuels et artistiques :

Est-il vrai que pour devenir un grand artiste, il faut aimer son art par-dessus tout ? Je le crois. [...] Y a-t-il rien qui pourrait m'absorber totalement ? Non, Dieu m'a donné le désir d'amour, a créé mon âme pour l'amour, mais ne m'a pas donné un corps fait pour l'amour. Peut-être toutes les femmes sont pareilles en cela et que c'est pour cette raison qu'il n'y a pas de grandes femmes, de femmes de génie. On ne peut en même temps aimer et se consacrer à l'art, je le sens maintenant tout à fait clairement, intensément.

Chovrelat-Péchoux explique qu'à ce moment-là Elsa voyait encore dans sa sœur Lili la personnification de son idéal féminin car Lili avait un grand nombre d'admirateurs masculins, ce qu'Elsa aurait désiré pour elle-même :

Mara n'aime que Lili en moi, il n'a aimé que notre extraordinaire ressemblance. [...] Un jour, j'ai dit à Mara que je n'épouserais qu'un homme qui me placerait aussi haut qu'il place lui-même Lili.

À travers sa difficile relation avec le poète Maïakovski, qui négligea l'amour que lui montra Elsa pour se tourner justement vers sa sœur Lili, elle découvrit la possibilité de sublimer et surpasser ses passions dans la littérature ; elle continua à penser à Maïakovski même après la mort de celui-ci, en luttant par exemple pour sa réhabilitation en l'Union Soviétique. Après son mariage avec André Triolet, Elsa – qui avant avait eu peur de finir ses jours comme femme au foyer – se voyait soudainement forcée de se comporter d'une manière qui ne correspondait pas du tout à l'idée qu'elle se faisait de sa vie :

André, comme tout mari français, me harcèle parce que je ne lui reprise pas ses chaussettes, ne lui fais pas de beefsteaks et qu'il y a du désordre. J'ai dû me changer en maîtresse de maison modèle et maintenant « j'ai de la propreté, j'ai de l'ordre ».

Il est compréhensible qu'elle ne pût pas rester très longtemps aux côtés de cet homme qui n'acceptait pas son besoin de liberté ; Chovrelat-Péchoux met en relief que sa liaison puis son mariage avec Aragon lui offrirent un cadre bien meilleur pour son émancipation personnelle. Une femme qui fut importante pour Elsa comme nouvel idéal féminin à l'époque de la Deuxième Guerre mondiale fut la communiste et résistante Danièle Casanova, morte à Auschwitz en 1943 ; l'écrivaine lui rendit hommage la même année en publiant sa nouvelle *Les amants d'Avignon* sous le pseudonyme Laurent Daniel : « À la tête de l'Union des jeunes filles de France, elle militait pour l'égalité des sexes. » Tout en connaissant les œuvres de Simone de Beauvoir, dont elle cite une partie dans *La mise en mots* en 1969, Elsa

Triolet n'avait pas du tout la même conception de l'émancipation féminine que la compagne de Sartre.

Marie-Thérèse Eychart (Paris) se concentre dans « **La construction de l'identité féminine dans les premiers romans d'Elsa Triolet en français** » sur les œuvres de l'écrivaine parues à partir de 1938 et jusqu'à la fin des années quarante, sans toutefois négliger le contexte du reste de ses écrits. En se réclamant de Sartre et de son fameux compte rendu de *Bonsoir, Thérèse*, Eychart fait remarquer que les personnages d'Elsa Triolet sont souvent « des femmes seules et marginales », sans liens avec un homme ou une famille, et avec une vie en-dehors des normes de la société. Ceci peut d'un côté être interprété comme un reflet des expériences de l'écrivaine comme émigrée russe en France, qui pendant quelques années – après la séparation d'André Triolet et avant la rencontre avec Aragon – était toute seule dans un pays étranger ; mais de l'autre côté, cette image littéraire de la femme isolée contient aussi un potentiel émancipateur. Ceci devient évident quand on regarde la liberté sexuelle avec laquelle vivent quelques-unes de ces femmes, profitant d'une promiscuité permise à cette époque-là uniquement aux hommes. Eychart cite le cas d'Élisabeth dans *Le cheval blanc*, qui en s'exclamant « On se prend, on se quitte », montre qu'elle peut très bien séparer la sexualité de l'amour. Malgré cela, une communication sincère entre hommes et femmes autour de ces sentiments est rarement possible dans les romans d'Elsa Triolet ; les personnages masculins conçus par l'écrivaine comprennent sous le terme d'amour surtout la conquête physique (jusqu'au viol, souffert par Élisabeth de la part de Michel), tandis que les personnages féminins associent à l'amour un goût de l'absolu : « L'amour semblait former l'idéal de cette femme de trente ans [à savoir, Élisabeth], un idéal comme ceux pour lesquels d'autres donnent leur vie... » Les femmes des romans et nouvelles trioletiens définissent leur identité aussi à travers la maternité, à laquelle elles pensent constamment ; ceci vaut par exemple pour la protagoniste de *Fraise-des-Bois* (publié en 1926 en russe), qui rêve d'un enfant à travers une icône de la publicité française des années vingt :

Elle est dans sa chambre d'enfant à Moscou et tient sur ses genoux le Bébé Cadum. C'est son vrai enfant, chaud, lisse, doux. Elle l'aime terriblement, le serre contre son cœur et pleure [...]. Fraise-des-Bois sent avec épouvante qu'elle ne peut retenir le Bébé dans ses bras affaiblis.

Les personnages de Louison et Francine dans *Le cheval blanc*, dont chacune a perdu un enfant par un avortement, possèdent également une composante autobiographique ; Eychart explique la blessure d'Elsa Triolet par cette expérience en citant une note de journal de 1925. Pour Charlotte, la protagoniste de la nouvelle « Le destin personnel », qui appartient au recueil *Mille regrets*, la maternité est essentielle pour l'identité de son sexe : « Moi je

n'ai pas d'enfant. Une femme qui n'a pas d'enfants est un monstre, dans le genre d'un hermaphrodite. » Dans *Les fantômes armés*, Anne-Marie a eu des enfants, mais vit désormais séparée d'eux, ce dont elle souffre : « Me voilà privée de tout ce qui a été le sens de ma vie [...] les enfants. » On peut parler d'une vraie obsession de l'auteure qu'elle transmet à ses personnages tout au long de son œuvre, comme ici dans *Écoutez-voir* : « Il se disait l'ange Gabriel... Qu'était-il venu m'annoncer ? Rien. Toute la question est là. Mes flancs sont vides, je n'enfanterai point. » Un autre aspect de la vie qui également compte plus pour les femmes que pour les hommes, est la vieillesse ; Eychart montre que beaucoup de personnages féminins d'Elsa Triolet craignent le processus de la perte d'attractivité sexuelle, car elles sont habituées à définir leur propre valeur uniquement à travers le regard des hommes. En guise de conclusion, Eychart cite une note personnelle de l'écrivaine de 1928, où elle souhaite un rôle plus important pour les femmes dans la société : « Les femmes, c'est l'avenir du monde. Leur force n'est pas découverte mais est-ce que l'électricité a toujours été connue ? »

Dans son article sur « **Genre, discours et engagement chez Elsa Triolet** », Loukia Efthymiou (Athènes) prend en considération non seulement les écrits publiés de l'écrivaine, mais aussi des documents d'archive très peu connus, qui sont conservés au Fonds Elsa Triolet - Aragon. L'analyse s'occupe des années trente et quarante, particulièrement significatives pour l'engagement politique trioletienne ; à cette période-là, on trouve aussi des observations de l'écrivaine au sujet des relations entre les deux sexes. Elle s'oppose à la volonté dominatrice du patriarcat, basée sur une prétendue supériorité physique : « Pourquoi est-ce si merveilleux et enviable que d'avoir des testicules ; une idée d'homme. » Indépendamment de Sartre et Beauvoir, qui arrivaient à des conclusions similaires à travers leur philosophie existentialiste, elle compare dans une note écrite à la main l'oppression de la femme avec celle de certains groupes ethniques : « Je déteste le fascisme, les antisémites [sic], les hommes, parce que je hais tous ceux qui profitent de leur force pour humilier, pour piétiner des êtres humains. » Également transmises en forme de manuscrit sont des réflexions trioletiennes sur la nécessité pour les femmes d'assurer leur indépendance économique par une activité professionnelle ; les hommes doivent appuyer les femmes sur le chemin de l'émancipation :

Si elle ne peut pas gagner son pain quotidien, si on ne lui apprend rien, si son travail est mal payé, à qui faut-il s'en prendre, messieurs ? L'homme leur a tout pris. [...] Qu'ils nous aident à ne pas devenir leurs cuisinières leurs femmes de ménages [sic].

Si on peut parler de militantisme féministe chez Elsa Triolet, il s'agit plutôt d'efforts personnels que d'une lutte au sein d'organisations officielles, qu'elle n'aimait pas :

Je n'ai jamais fait partie d'une association de femmes. Ni pour manger des petits fours ni pour réciter des poèmes ni pour des revendications politiques. Cela m'ennuyais [sic] et m'humiliais [sic]. [...] Les femmes se réunissaient sur la base de leur infériorité. Je ne me sentais pas inférieure.

Son combat pour une meilleure entente entre hommes et femmes faisait pour elle partie d'un projet politique plus vaste, incluant toute la société : « J'avais des soucis humains, je me sentais solidaire des femmes et des hommes. » Elle appartenait à une seule organisation pour le sexe féminin, l'Union des Femmes Françaises, proche du Parti Communiste, qui défendait une morale sexuelle assez conservatrice, en soulignant l'importance de la maternité pour l'identité féminine. Mais les communistes français avaient accepté après la Deuxième Guerre mondiale une certaine revalorisation des femmes à cause de leur participation à la Résistance, prouvant ainsi leurs capacités dans des domaines dont elles étaient restées exclues auparavant. Elsa Triolet célébra le courage de ces femmes non seulement dans plusieurs textes narratifs (entre autres, *Les amants d'Avignon*), mais aussi dans des discours publics et dans des articles :

Les filles de France, sans peur et sans reproches, pures comme Jeanne d'Arc, ont eu le courage de la Pucelle pour se défendre devant les tribunaux et monter sur le bûcher. [...] Et si toutes les filles n'ont pas été héroïques, il y en a eu des milliers, qui sans entendre des voix ont donné leur vie pour la France.

Gislinde Seybert (Hanovre) analyse « **L'impact du politique dans la création des personnages de fiction dans l'œuvre romanesque d'Elsa Triolet** », en se penchant plusieurs fois sur la question du genre. Ainsi elle voit par exemple dans *Le cheval blanc* (1943) dans la décision d'Élisabeth à faveur de Bielinki et contre Michel Vigaud « un exemple d'Œdipe renversé, de Contre-Œdipe » :

L'homme plus âgé qui représente l'instance paternelle, reprend la femme au fils, renforçant et reconstituant ainsi le système patriarcal ébranlé par l'émancipation de la femme, et son choix libre de partenaire sexuel.

Dans *Les amants d'Avignon*, une des nouvelles de *Le premier accroc coûte deux cents francs* (1945), Seybert met en relief le fait que Juliette réussit à tromper la vigilance des soldats allemands par une faculté traditionnellement attribuée aux femmes, à savoir l'arme de la simulation :

Vous me faites mal... gémit Juliette, et elle tournait vers l'homme des yeux pleins de larmes : c'étaient de splendides larmes qui remplissaient les yeux jusqu'aux bords, sans tomber, comme de jolies larmes de glycérine, au cinéma...

Dans *La vie privée ou Alexis Slavsky, artiste peintre*, une autre nouvelle du même recueil, on peut observer dans la relation entre la protagoniste Henriette et son compagnon Alexis certains clichés sexuels. Le personnage féminin se laisse exploiter par le personnage masculin, jusqu'à l'abnégation

totale : « Henriette essaie même de mettre dans le lit d'Alexis la belle dame riche qu'il adore, pour lui rendre le goût de la vie et le travail plus agréable. » Mais cette attitude de souffre-douleur touche à sa fin quand Henriette est confrontée à sa rivale Cathy ; elle devient agressive et détruit involontairement sa liaison avec Alexis : « Sous la façade de l'amour maternel transparaît un amour atavique, existentiel et monstrueux qui n'a plus d'égard envers l'être aimé. » Dans *Le rendez-vous des étrangers* (1956), l'identité féminine est moins importante que le problème de l'exil ; on trouve quand même un caractère féminin assez intéressant dans Olga, une Russe qui vit à Paris : « Les hommes sont attirés par elle, par son élégance mondaine ainsi que sa mélancolie de solitaire. Elle dispose de la même attractivité qu'Élisabeth Krüger dans le roman *Le cheval blanc*. » Dans *Le monument* (1957), le sculpteur Lewka se pose la question de savoir si l'art doit se laisser instrumentaliser par la doctrine d'un parti ; mais l'épisode pendant lequel le protagoniste descend aux catacombes, où des opposants au régime vivent dans une situation de marginalisation sociale, peut être relié au « penchant [d'Elsa Triolet] pour la vie sauvage des clochards et son désir d'évasion vers les bas-fonds de la société pour échapper aux difficultés et à l'injustice d'une vie réglée de conventions », ce qui nous ramène au thème du genre. Un roman de grande pertinence quant au rôle de la femme dans la société est *Roses à crédit*, de 1959 ; Seybert compare la crise existentielle et l'endettement de la protagoniste Martine avec le destin tragique d'Emma Bovary : les deux femmes rêvent également d'amour et de luxe, mais échouent de manière brutale.

Études de l'identité féminine dans des œuvres particulières d'Elsa Triolet

Svetlana Maire (Nancy) s'intéresse dans « *Fraise-des-Bois ou l'expression des tendances féministes d'une société* » au deuxième roman d'Elsa Triolet, publié en 1926 à Moscou et toujours en russe. Bien qu'il soit manifeste que les descriptions de la vie de Fraise-des-Bois, née comme l'auteure en 1896 et déchirée comme elle entre son pays natal, la Russie, et son nouveau pays, la France, possèdent une forte empreinte autobiographique, il y a aussi certains détails fictifs, ce qui fait que l'on ne pourra pas parler d'un « pacte autobiographique » selon la définition de Philippe Lejeune. Il est vrai que l'auteure utilise son personnage principal pour se référer à des situations ou sentiments de sa propre existence ; mais elle fait cela toujours de manière indirecte, sans parler ouvertement d'elle-même comme dans une autobiographie classique. Elsa Triolet écrivit *Fraise-des-Bois* à partir de 1924 dans un état de solitude et de dépression, lorsqu'elle vivait seule dans un hôtel parisien après sa séparation d'André Triolet ; ses notes dans son journal

intime montrent que pour elle la rédaction de ce roman était plus une thérapie contre sa crise identitaire qu'un projet artistique :

Après, à Paris j'ai habité à l'hôtel. Je n'avais plus de mari. Je me suis mise à l'écrire. J'étais très malade. Je suis restée couchée presque tout le temps durant deux ans. J'avais perdu mon « statut social ». [...] J'ai vingt-huit ans et je m'ennuie terriblement avec moi-même. [...] Je n'attends rien de bon. Je ne suis pas un écrivain, mais seulement une femme malheureuse qui écrit son malheur.

La première partie de *Fraise-des-Bois*, qui va de 1899 à 1918, raconte la jeunesse et l'adolescence de la protagoniste en Russie jusqu'au moment de sa décision d'abandonner sa patrie afin d'épouser un homme français ; la deuxième partie et l'épilogue se déroulent à Paris, quand Fraise-des-Bois s'est déjà séparée de son mari. On trouve des parallèles avec la biographie de l'auteure dans certains éléments de la vie familiale à Moscou : la sœur de la protagoniste s'appelle Liska (« petit renard »), et c'est exactement ce surnom que Maïakovski donna à Lili, la sœur d'Elsa, à cause de ses cheveux roux. Fraise-des-Bois a la même relation compliquée avec sa sœur aînée tout comme Elsa, empreinte d'un mélange d'admiration et de jalousie, car Liska a beaucoup de prétendants ; la protagoniste se sent par moment comme un laideron que personne n'aime : « Il me semble parfois que je répugne terriblement à tout le monde et alors je me déteste tellement moi-même que ça me donne des tics. » Pendant son adolescence, Fraise-des-Bois hésite comme Elsa entre un rôle féminin traditionnel et passif (devenir un « objet de luxe » et se laisser désirer par l'autre sexe) et l'objectif d'entrer dans la voie de l'émancipation par des performances intellectuelles. Elle trouve un reflet de sa situation dans le *Journal de Marie Bashkirtseff* – un ouvrage très populaire à la fin du dix-neuvième siècle, mentionné explicitement dans le roman trioletien –, où cette jeune femme qui allait devenir artiste peintre parle de son besoin de liberté et de développement personnel. L'emblème le plus important de l'oppression du sexe féminin par la société patriarcal est dans *Fraise-des-Bois* la prostitution, plusieurs fois évoquée au cours de la narration ; la protagoniste ne se résigne pas à l'accepter comme mal ancien et répandu, mais appelle à protester contre ce phénomène : « C'est ici qu'il serait bon de se mettre à hurler à pleine voix, se dit Fraise-des-Bois ; au moment de l'accouchement, on conseille même de crier, il paraît que ça soulage. »

Thomas Stauder (Augsbourg) essaie dans « L'identité féminine fragmentée et multiple dans *Bonsoir, Thérèse* ou Comment lire Elsa Triolet avec l'aide de Jacques Derrida, Elisabeth Lenk et Luce Irigaray » d'expérimenter une nouvelle approche théorique sur ce roman de 1938. Le centre d'intérêt de cette analyse n'est pas l'interprétation thématique – c'est-à-dire, un commentaire sur les problèmes de l'identité féminine qu'on trouve au niveau de l'action et des personnages –, mais la description d'une

manière particulière de raconter, qui peut être définie comme « écriture féminine ». En partant d'une lecture immanente de *Bonsoir, Thérèse* dans la première partie de cette contribution, on découvre que la narratrice autodiégétique et protagoniste de ce roman reflète sa propre conscience dans celles de plusieurs personnages féminins qu'elle rencontre à Paris ou dont elle lit dans les journaux (ce dernier cas s'applique à Anne Favart et Violette Nozière). Le nom « Thérèse », entendu par la narratrice accidentellement à la radio, devient le symbole de sa quête d'une identité féminine qui reste à déterminer ; c'est seulement plus tard qu'elle arrive à comprendre que le but de sa recherche a été elle-même :

J'ai éteint la lumière, la radio fait veilleuse. Je vois Thérèse, elle s'avance entre les tables, je connais cette robe qu'elle porte. Je ne l'imaginais pas du tout comme ça [...]. Où est-ce que j'ai déjà vu cette femme ? [...] Je connais ce grain de beauté. Elle se coiffe comme moi. Elle a mon parfum. « Bonsoir, Thérèse... » C'est ma voix qui répond...

Ce roman trioletien surprend par l'hétérogénéité de sa structure et de ses éléments, qui ne correspond pas aux attentes du lecteur (ou de la lectrice) de ce genre littéraire. Au milieu du discours prédominant autodiégétique sont insérés des longs passages intradiégétiques ; mais ce qui frappe le plus, c'est le regard insolite de la narratrice sur la réalité, qui n'est pas aperçue selon les règles bien établies de la rationalité traditionnelle et masculine, mais à travers le filtre d'une mentalité spécifiquement féminine. Dans la deuxième partie de cet article, quelques interprétations déjà corroborées de ce roman sont présentées ; les plus importantes sont l'approche autobiographique et l'analyse de la crise identitaire de l'auteure déclenchée par le passage du russe au français. En 1939, peu de temps après la parution du roman trioletien, Jean-Paul Sartre publia un compte rendu de *Bonsoir, Thérèse* avec quelques observations qui montraient la voie à la critique postérieure, en appelant la vision féminine de la narratrice « ce papillotement indéfini et figé, ces vagues qui se reforment toujours, ces mouvements qui n'avancent pas ». On peut approfondir cet aspect en tenant compte des théories post-structuralistes de Jacques Derrida, Elisabeth Lenk et Luce Irigaray, ce qui est fait dans la troisième partie de cette contribution. Les trois théoriciens partagent l'opposition déconstructiviste au « phallogocentrisme » traditionnel et revendiquent la libération de la femme de cette manière de penser patriarcale ; on découvre dans ces théories contemporaines des concordances stupéfiantes avec la fragmentation et la multiplication de l'identité féminine dans *Bonsoir, Thérèse* : « Dans la nouvelle relation de la femme avec elle-même, elle est plusieurs femmes », écrit Lenk, et Irigaray recommande comme chemin vers l'émancipation : « La femme resterait toujours plusieurs. » Dans la quatrième partie de cet article, la viabilité de l'approche poststructuraliste est confirmée par la prise en considération d'observations

d'Elsa Triolet au-dehors de ce roman, qui montrent la modestie épistémologique de l'auteure et son combat personnelle contre Aragon comme représentant du patriarcat.

Elisa Borghino (Turin) montre dans « **L'identité féminine dans *Les amants d'Avignon* d'Elsa Triolet** » que Juliette, la protagoniste de cette nouvelle de 1943 sur le thème de la Résistance, est une femme émancipée dans le sens du « féminisme de la différence ». Au premier regard, elle représente l'image stéréotypée et un peu creuse de la beauté féminine en vogue dans une société et culture patriarcales, ce qui est souligné par la référence au média du film :

Il est impossible de ne pas trouver Juliette séduisante comme une dactylo de cinéma : cheveux soyeux, longs cils, élégance naturelle dans un modeste chandail collant, une jupe très courte et des talons très hauts...

En citant Madeleine Braun, Borghino met en relief le fait que l'on trouve dans les descriptions trioletiennes de femmes souvent une célébration joyeuse de leur beauté corporelle, ce qui ne laisse pas penser au début qu'il puisse s'agir de personnages féminins vraiment émancipés. Mais dans le cas de Juliette, l'auteure réfute cette attente du lecteur (ou de la lectrice), car la jeune femme s'engage dans la Résistance en y risquant sa vie ; cette forme de courage, liée aux conditions de la guerre, avait été réservée jusqu'alors aux hommes. Malgré ce changement de paradigme dans le comportement féminin, les femmes ne doivent pas essayer de ressembler aux hommes en tout. Dans des notes intimes, Elsa Triolet revendiqua ce droit à la différence sexuelle : « Les femmes, c'est l'avenir du monde. [...] Pas des amazones, des femmes, les plus femmes, seins, cheveux longs, fragilité et douceur... Et la puissance. » Juliette est appelée une « passante » ; cela se réfère d'abord à sa fonction dans la Résistance, mais avec une signification émancipatrice quant à son caractère : une « femme en transition ». Borghino souligne que l'engagement de la protagoniste n'est pas motivé unilatéralement par des considérations politiques :

La guerre, la Résistance ne seraient toutefois qu'un prétexte pour raconter un sens d'inadéquation plus profond et le manque de liberté. Ce n'est pas seulement la participation au combat à pousser Juliette à l'action et au voyage – assumant par traits les caractéristiques de la fuite –, ce sont plutôt les contraintes liées à sa position et à sa condition sociale qui au fond ne la satisfont pas.

Tenant compte de plusieurs coïncidences avec la biographie de l'auteure, on peut considérer la Juliette de *Les amants d'Avignon* comme un « alter ego » d'Elsa Triolet et ce surtout parce qu'elle exerce la profession de secrétaire, et doit donc écrire régulièrement (sans toutefois posséder l'ambition littéraire de sa créatrice).

Carolle Gagnon (Sudbury) commence son article intitulé « **Corps de la fête et corps de la guerre dans les *Cahiers enterrés sous un pêcher d'Elsa Triolet*** » en partant des réflexions du formaliste russe Boris Eichenbaum autour « du rôle organisateur que peut jouer le ton personnel d'un auteur dans la nouvelle ». Ce texte, publié après la fin de la Deuxième Guerre mondiale dans le recueil *Le premier accroc coûte deux cents francs* (exactement comme *Les amants d'Avignon*), obtient son unité selon Gagnon ni par la cohésion de l'action ni par le cadre historique, mais par la perspective du point de vue de la narratrice. L'expérience de la guerre y est transmise à travers le corps, ce qui peut être interprété comme typiquement féminin ; au corps de la période de guerre, souffrant de la faim et du froid, est opposé le « corps de la fête » qui vit dans le luxe de la période de paix, dont la narratrice se souvient et qu'elle espère rencontrer à nouveau dans le futur. L'empreinte de ce contraste se trouve à plusieurs endroits de la nouvelle, comme par exemple ici :

Ma robe de soie beige, dans laquelle j'avais été prise et que je n'ai jamais changée, mon linge, mon manteau étaient des loques grouillantes de vermine. Mes cheveux aussi, des cheveux terrifiants, énormes, pleins de poux [...]. [...] Je rêve de luxe ! Ce ne serait pas du luxe que le luxe, mais un traitement.

Non sans remord face aux victimes de la guerre, la narratrice rêve de bien-être corporel : « Voilà que j'ai envie de fêtes, de champagne, de tziganes ! Plus la vie se fait sévère, dépouillée, et plus j'ai envie de perdre mon temps, je ne pense qu'aux réjouissances, au luxe... » Cette attitude un peu naïve et sensuelle de la narratrice peut être comparée selon Gagnon à la mentalité de la « femme-enfant » des surréalistes ; cette hypothèse est corroborée par le « ton d'émerveillement » avec lequel est décrite la province française : « Et je commence à trouver de la beauté à ce manque d'éclat, à ce pays qui n'a rien pour lui, rien pour plaire, raisonnable et simple. » Comme base théorique additionnelle pour son analyse, Gagnon choisit la « critique de l'imaginaire » de Gaston Bachelard et du disciple de celui-ci Jean-Pierre Richard. Gérard Genette a expliqué la méthode de ce dernier de la manière suivante :

[Elle] consiste à chercher le sens et la cohérence d'une œuvre au niveau des sensations, des rêveries substantielles, des préférences avouées ou inavouées pour certains éléments, certaines matières, certains états du monde extérieur, au niveau de cette région de la conscience, profonde mais ouverte aux choses, que Bachelard a nommée *l'imagination matérielle*.

Gagnon montre que l'image du « corps de fête » désirée par la narratrice des *Cahiers enterrés sous un pêcher* repose sur ses souvenirs d'enfance et de jeunesse en Russie, par exemple des promenades romantiques en traîneau dans la neige ; mais la beauté de sa sœur Odette et de son amie Élisabeth constituent également un emblème du luxe matériel. La narratrice mesure l'état de son corps le plus souvent en examinant ses cheveux, mal soignés

pendant la guerre ; leur valeur symbolique correspond selon Bachelard à la valeur de l'eau.

Andrea Duranti (Cagliari) se consacre dans « **Elsa Triolet : une vie étrangère** » au roman dans lequel l'auteure se penche le plus intensément sur le thème de l'exil : *Le rendez-vous des étrangers*, paru en 1956. Dans son introduction à l'édition de 1967, intitulée « Préface au mal du pays », elle observe : « Un étranger, une étrangère, c'est toujours, au moins, étrange. J'ai même songé, jadis, à écrire quelque chose qui s'appellerait : *Étrange étrangère*. » Duranti souligne le fait qu'Elsa Triolet ne se sentait pas seulement marginalisée par la société française à cause de son origine russe, mais également en tant que communiste, juive, intellectuelle et femme. On peut interpréter son engagement dans la Résistance comme une tentative désespérée d'obtenir par la lutte patriotique le droit d'être reconnue comme citoyenne française à part entière, ce qui n'avait pas été le cas jusqu'à ce moment-là, malgré ses mariages avec André Triolet et Aragon. Ce désir ardent d'établir une nouvelle base pour son identité chancelante est mentionné dans la « Préface au mal du pays » :

Oui, c'est comme je le dis dans ce roman : l'amour que l'immigré peut avoir pour son pays d'adoption est toujours un amour malheureux. Pour s'aimer, il faut être deux, or l'indigène ne rend pas son amour à l'étranger.

Le rendez-vous des étrangers offre un panorama de différentes catégories d'exilés, qui pour des raisons très différentes vivent tous à Paris dans les années d'après-guerre ; le personnage le plus proche de l'auteure est la moscovite Olga Heller, qui continue à porter le nom de son premier mari, dont elle est déjà divorcée. Sa mentalité correspond à celle d'Elsa Triolet dans les années vingt, avant sa rencontre avec Aragon : il fallait

vivre de façon constante comme si elle était en voyage. Il est naturel de vivre dans le provisoire, lorsqu'on n'est qu'une étrangère, même si on est une étrangère à passeport d'indigène.

Plusieurs caractères de ce roman sentent le besoin d'établir un lien solide avec leur pays d'accueil ; cette attitude est particulièrement marquée chez Sacha Rosenzweig, qui a honte d'être le fils de juifs émigrés de Russie :

Sacha ne pouvait supporter l'idée d'être un métèque, et il enviât intensément le moindre petit Dupont qui était français naturellement, sans se faire naturaliser. Il ne supportait pas l'idée de ne pas avoir de patrie comme tout le monde, et l'état d'infériorité dans lequel cela le mettait. Cette absence de patrie était pour lui comme une tare physique, une maladie honteuse. Que lui fallait-il aimer, cette Russie inconnue, la France ?

Dans un autre passage de ce roman, les espagnols Fernando et Carlos parlent de leur sentiment d'appartenance à la culture d'un pays déterminé, et de ce que cela signifie pour leur identité : tandis que le premier, qui a

combattu contre Franco pendant la guerre civile, est très fier de ses racines ibériques, le second doute du sens du patriotisme traditionnel. Et puis il y a aussi l'américain Frank Mosso, qui pendant la persécution des communistes aux États-Unis organisée par le sénateur McCarthy, avait dû abandonner son pays natal ; sa décision de rester à Paris prononcée à la fin du roman peut être interprétée comme un acte de réconciliation avec son nouveau pays, qui correspondrait à l'attitude d'Elsa Triolet envers la France à cette époque-là.

Anne-Marie Reboul (Madrid) analyse dans « **La femme et le combat entre l'âge de pierre et l'âge de nylon dans l'œuvre d'Elsa Triolet** » une trilogie trioletienne sous le signe d'un progrès problématique : *Roses à crédit* (1959), *Luna-Park* (également de 1959) et *L'Âme* (1963). Que l'auteure ait choisi comme symbole de l'aliénation parmi les nombreuses conquêtes de la technique moderne et de la société de consommation précisément la matière synthétique du nylon indique qu'elle s'intéresse particulièrement aux personnages féminins (qui portent des bas de nylon). Dans ces trois romans, les inconvénients du progrès – qui n'est pas nécessairement bénéfique pour toute l'humanité – sont plusieurs fois mentionnés, par exemple dans le passage suivant :

Qu'est le progrès non assimilé ou mal assimilé ? Il y a une poignée d'hommes partis en flèche, l'humanité leur court après. Où les rattrape-t-elle ? Au niveau de la consommation. Il y a ceux qui ont découvert les principes de la télévision et ceux qui restent à regarder des images stupides.

Quant à sa beauté, maintes fois soulignée, qui n'exclût pas un caractère fort et en quête d'émancipation, Martine, la protagoniste de *Roses à crédit*, peut être comparée à Juliette dans *Les amants d'Avignon*. Reboul cite Madeleine Braun afin de rappeler qu'Elsa Triolet décrit souvent le corps féminin selon une esthétique traditionnelle (et donc masculine) sans pour autant renoncer à ces principes féministes : « Je crois qu'il est exceptionnel de trouver chez une femme l'alliance de ce regard viril et de ce clin d'œil féminin. » Martine, une femme volontaire, qui essaie de prendre sa vie en main et dont le destin tragique exige un certain respect du lecteur, est opposée dans le roman trioletien à Cécile, une femme conventionnelle qui s'adapte aux normes et qui est critiquée pour cela par Daniel :

Tu sais ce qu'elle est ta Cécile ? Une huître... [...] Toutes pareilles... On sait que c'est en vie quand on met du citron dessus... C'est muet, c'est nacré, et c'est rare quand on y trouve une perle...

Reboul explique que Blanche et Nathalie, les protagonistes de *Luna-Park* et *L'Âme*, sont également – au moins pendant une partie de leurs vies – des femmes avec un désir de liberté et d'émancipation, surtout dans le domaine de l'amour et de la sexualité. Les personnages masculins dans toutes les parties de la trilogie ne montrent en revanche aucune compréhension pour

des femmes avec des idées modernes ; on trouve ce conservatisme patriarcal par exemple chez Pierre, le mari de Cécile, qui peste contre Martine :

Je suis extrêmement sensible à tout ce qui chez une femme peut devenir emmerdant pour un homme... Vous savez, les femmes excessives, [...] des idées trop prononcées [...], des principes, des convictions quoi ! [...] Martine a toujours eu quelque chose d'inquiétant...

Dominique-Joëlle Lalo (Paris) se concentre dans « **Le retour à l'origine dans *Roses à crédit* d'Elsa Triolet** » sur un seul roman de l'« Âge de Nylon » ; son approche est basée sur la psychanalyse de Freud et Lacan, ce dernier ayant fortement influencé la critique féministe en France. Selon Lalo, la formation du « moi » de Martine pendant sa jeunesse et au moment du « stade du miroir » (ainsi appelé par Lacan) est perturbée par la personnalité pathologique de sa mère :

Si le visage de la mère ne répond pas, il n'est pas alors un miroir. [...] Or, Marie, loin d'être une mère crédible sur laquelle construire son identité, est plutôt une image maternelle déstabilisante. En effet, son visage qui « ne change pas d'expression » ne renvoie qu'un sourire figé ; ses traits momifiés n'expriment aucune émotion.

La loi dans le sens de Lacan n'est pas incarnée dans ce roman par le père de la protagoniste – qui est absent – mais par sa mère ; et ce n'est pas par hasard que cette dernière porte « un veston d'homme ». Lalo constate plusieurs cas de cet « effacement du père » dans *Roses à crédit* : Madame Donzert est veuve et la virilité de son deuxième mari, Monsieur Georges, laisse à désirer ; Dominique, la sœur de Daniel, a également perdu son époux ; Ginette, l'amie de Martine, est mère célibataire ; et Daniel, le mari de Martine, est représenté par des allusions symboliques comme castrat. Le souci obsessionnel de propreté chez Martine – dans une certaine mesure compréhensible, si on tient compte de la saleté de son milieu d'origine – est interprété par Lalo comme une tentative de la part de la protagoniste de refouler la vieillesse et la mort – pourtant des éléments naturels de la vie – de sa conscience : « C'est comme cela que Martine comprenait la vie : elle devait être pimpante, propre. » Martine fuit une réalité perçue comme repoussante en direction d'un imaginaire dans le sens de Lacan, en savourant l'esthétique parfaite et en même temps irréelle des revues féminines :

Sur le papier glacé, lisse, net, les images, les femmes, les détails étaient sans défauts. Or, dans la vie réelle, Martine voyait surtout les défauts... [...] Elle voyait tout ce qui était malade, mort, pourri. La nature était sans vernis, elle n'était pas sur papier glacé et Martine le lui reprochait.

Avec l'absence d'enfants chez Martine – qui fait une fausse couche –, ressentie par elle comme une déficience, et avec sa peur de la vieillesse, on

trouve dans *Roses à crédit* deux aspects souvent représentés dans l'œuvre d'Elsa Triolet comme constitutifs de l'identité féminine. Que ces doutes et craintes ne se limitent pas à un cas isolé, mais concernent tout le sexe féminin, est souligné au début du passage suivant par la narratrice :

Martine alla consulter son miroir, comme des centaines de millions de femmes l'ont fait depuis toujours, se mirant dans l'eau, le métal, les glaces... les yeux scrutateurs, sans merci, sur l'image qui là-dedans se flétrit. [...] Et ce n'est pas à cause d'une ride que Martine ressentit soudain comme une décharge électrique : elle n'avait plus vingt ans, elle n'avait plus vingt ans : et cela se voyait : elle n'avait plus vingt ans ! [...] Elle avait perdu quelque chose... le velouté, l'aimable, le féminin... [...] Le ver était dans le fruit, la vieillesse était dans elle, la suçait, la perçait comme un fruit mûr à point, beau, sucré...

Graziella-Photini Castellanou (Thessalonique) se penche sur le même roman dans « **Le progrès au féminin, le progrès au masculin dans l'œuvre d'Elsa Triolet : *Roses à crédit*** », mais en utilisant une perspective différente de celle de la contribution précédente. Castellanou montre qu'aussi bien Martine que son mari Daniel croient à une certaine forme de progrès, ce qui leur offre la possibilité de donner un sens à leur existence :

Le progrès constitue un aspect positif du réel et est, pour cette raison, chargé de l'espoir tant de libérer l'homme de toutes ses contraintes que de lui faire « goûter le bonheur de vivre ». De plus, la notion de progrès intègre l'idée intuitive de continuité et de mouvement, de dépassement et de transformation et exprime la volonté de puissance humaine et de domination des choses.

Mais tandis que l'idée que Martine se fait du progrès est déterminée par une espèce de « neo-matérialité » (selon l'expression de Castellanou), Daniel place ses espérances dans le progrès de la science. Quelles sont les différences exactes entre leurs visions du monde ? Martine admire les conquêtes matérielles de la civilisation contemporaine, qui complètent et enrichissent la nature par des créations artificielles. C'est pour cela qu'elle aime « le neuf, le brillant, le bien poli, le tout à fait propre, [...] le moderne et l'impeccable ». Elle rencontre tout cela dans les revues de mode et de coiffure, où est étalée une élégance idéale loin de la grisaille quotidienne. Dans ce contexte est mentionné le tissu synthétique de nylon, qui a donné son nom à la trilogie à laquelle appartient ce roman : « des femmes très belles, et du nylon à toutes les pages ». Mais il devient évident que cet enthousiasme pour toutes les choses artificielles est une forme de pathologie mentale lorsque Martine est fascinée par une statue illuminée de la mère de Dieu, qui par son mauvais goût dévalorise la religion : « Une Vierge phosphorescente... phos-pho-res-cen-te... mi-ra-cu-leu-se... » À Martine, il importe seulement de satisfaire le plus vite possible ses besoins matériels toujours renouvelés, qui ne sont pas authentiques mais créés par la société de consommation ; et c'est pour cela qu'elle ne peut pas se fixer des objectifs

sérieux pour sa vie et qu'elle doit finalement échouer. L'attitude de Daniel est totalement différente : comme homme de science, qui travaille avec une méthode rationnelle pour cultiver de nouvelles espèces de roses, il conçoit des projets à long terme, ce qui selon les valeurs de l'existentialisme peut être interprété comme une forme d'auto-détermination et donc comme une vie authentique. Dans ce roman trioletien, l'étrange manière de Martine de percevoir le progrès empêche son émancipation, alors que pour Daniel le progrès est un concept raisonnable et fécond. L'auteure semble vouloir indiquer par cette distribution de mentalités divergentes entre des personnages féminins et masculins que les femmes se laissent séduire plus facilement par les tentations du confort moderne ; elle avait donc l'intention de mettre son propre sexe en garde contre le danger de l'aliénation par ce monde factice.

Edith Perry (Marly) interprète dans « **Portrait de Blanche Hauteville en Galatée** » le deuxième roman du cycle de l'« Âge de Nylon », *Luna-Park*, sur la base de l'ancien mythe du sculpteur Pygmalion qui tombe amoureux de la statue qu'il a lui-même créée, ce qui amène la déesse Vénus à insuffler la vie à cette figure de pierre. La statue ne s'appelle pas Galatée dans la version originale du mythe (par exemple chez Ovide, où elle reste sans nom), mais porte ce nom dans la version racontée par Nathalie au chapitre XXXI du roman trioletien *L'Âme* (Perry met en relief ce lien à l'intérieur de la trilogie). On peut comparer la situation de Galatée, qui est une projection de la fantaisie érotique de Pygmalion, avec celle de Blanche dans *Luna-Park*, qui est évoquée d'abord seulement à travers les lettres de ses admirateurs, et qui reste donc un objet passif sans une identité féminine vraiment autonome. Perry souligne le parallèle avec la biographie de l'auteure : Elsa Triolet était également en danger de voir s'imposer à elle-même l'image qu'Aragon avait créée d'elle dans sa poésie. Son mari partageait – au moins pendant une certaine période – le vice d'un grand nombre d'hommes, qui préférèrent s'imaginer la femme de leurs rêves au lieu d'être confrontés à une femme réelle,

comme le rappelle la petite scène qu'Elsa a voulu insérer dans le film qu'Agnès Varda lui a consacré : elle frappe à la porte d'Aragon qui répond : « tu me déranges, je suis en train d'écrire un poème à la gloire d'Elsa ! ».

La couleur blanche, dont dérive le nom de la protagoniste du roman trioletien, peut être expliquée comme « réunion de toutes les couleurs », ou – dans des termes plus scientifiques – comme « superposition des faisceaux monochromatiques » ; et l'image de Blanche est effectivement composée d'un collage kaléidoscopique de fantaisies masculins. L'accusation contre la manipulation patriarcale de l'existence féminine qu'on trouve dans *Luna-Park* est renforcée par des références explicites au roman *Trilby* de l'auteur anglais George du Maurier, résumé par Perry de la manière suivante :

Trilby est l'histoire d'une femme qui ne savait pas chanter mais dont le pouvoir étrange d'un homme va en faire une cantatrice : la Svengali. Le changement d'identité dit sa complète aliénation. Le talent lyrique n'advient à la jeune femme que lorsqu'elle est soutenue par le regard masculin. Sans lui, elle retourne à l'obscurité d'où elle venait.

Alors que la protagoniste de George du Maurier ne peut échapper à la domination masculine qu'au moment de la mort de l'hypnotiseur, la Blanche d'Elsa Triolet réussit à se libérer par sa propre force du rôle passif dans lequel elle avait été poussée par ses admirateurs. Perry fait observer que l'auto-détermination de Blanche peut être interprétée comme projet émancipateur selon la théorie existentialiste de l'identité féminine dans *Le deuxième sexe* :

D'objet construit par le discours masculin, elle devient sujet qui se construit lui-même, suivant ainsi l'itinéraire indiqué par Simone de Beauvoir : « Du moment où la femme est libre, elle n'a d'autre destin que celui qu'elle se crée librement. »

Marjolaine Vallin (Orléans) s'occupe dans « **L'identité de la narratrice dans *Les Manigances*** » d'un roman trioletien publié en 1962 qui occupe la position d'un « intermède » avant l'achèvement de la troisième partie de l'« Âge de Nylon ». Dans la préface qu'elle rédigea lors de la réédition de cet ouvrage dans les *Œuvres romanesques croisées*, Elsa Triolet parle de « ces *Manigances* pour lesquelles je n'avais à brouter que l'herbe sous mes pieds, cherchant ma pâture en moi-même ». Vallin cite cette observation afin de souligner le caractère autobiographique de ce roman ; la tentative de Clarisse de réaliser son rêve et devenir actrice sans se laisser dominer par des hommes comme cela avait été le cas pendant sa carrière de chanteuse, peut être comparée à l'effort d'Elsa Triolet de devenir écrivaine en français sans se laisser décourager par l'attitude patriarcale d'Aragon. Nous rencontrons un problème typique de l'identité féminine, qui n'existe pas sous cette forme chez l'homme, quand Clarisse a mauvaise conscience à cause de son désir d'émancipation, qui enfreint les normes de la passivité et de la modestie féminine, qui lui avaient été imposées par la société et par sa famille : « quand j'ai commencé à avoir du succès, ce fut bien pis : me voilà devenue fière, renégate et, surtout, encore plus égoïste. » Pour l'auteure, le sous-titre des *Manigances*, « journal d'une égoïste », a une signification évidemment ironique, car le désir obstiné de Clarisse d'atteindre les buts qu'elle-même a choisis est vu dans ce roman avec sympathie. Selon le commentaire d'Elsa Triolet dans les *Œuvres romanesques croisées*, les artistes ont le droit d'agir sans égards pour les autres afin de rester fidèle à leur destin :

Le jour où la vocation de Clarisse lui apparaîtra clairement, elle ne ménagera plus personne. Le vrai monstre sacré marche sur des cadavres, sans même s'en

apercevoir : pour que Clarisse devienne cette grande actrice dont elle a l'étoffe, il lui faudrait tourner le dos à tout le reste.

« Tout le reste » se réfère ici surtout aux hommes, qui oppriment Clarisse pendant longtemps. Vallin cite des épisodes du roman, qui montrent que tout au long de la première partie de sa carrière, la protagoniste dépend encore entièrement du sexe masculin, sans alors considérer cela comme un désavantage :

Or, mon professeur de chant est un homme à qui je dois tout [...]. Je lui suis entièrement dévouée. [...] Marc, c'est mon mari. Il fait mes chansons, paroles et musique, il s'occupe de moi et de nos affaires. [...] A part Hanneton, et Marc bien entendu, il n'y a personne pour me remonter le moral. Avant d'entrer en scène, je regarde Hanneton, et ça me fait du bien.

À la fin du roman, il n'est cependant pas clair si la crise identitaire de Clarisse connaîtra un dénouement heureux ou pas ni si la protagoniste pourra jouer le rôle de Zubiri, comme elle l'avait souhaité. Une « mise en abyme » de cette aporie est insérée dans une visite au restaurant effectuée par Marc et Clarisse ; la narratrice remarque : « une fois la carte en main, il est rare qu'on choisisse le plat rêvé, on ne sait plus ce qu'on veut, et on se trompe régulièrement sur ses propres désirs. »

Jean-Pierre Montier (Rennes) évoque dans « **Identité féminine et figure d'auteure chez Elsa Triolet, dans *Le grand jamais*, *Écoutez-voir* et *La mise en mots*** » trois ouvrages trioletiens qui furent publiés pendant les dernières années de la vie de l'écrivaine, décédée en 1970 : ils sont de 1965, 1968 et 1969 (dans l'ordre de leur apparition dans le titre de la contribution). Montier débute par un certain nombre de réflexions fondamentales et enrichissantes autour de la question d'une possible définition de l'« écriture féminine » (en citant les recherches de Béatrice Didier) et compare le style d'Elsa Triolet à celui de Colette ; chez les deux auteures, il constate « la pente de la confusion ou de la fusion entre roman et autobiographie ». Dans *Le grand jamais*, *Écoutez-voir* et *La mise en mots* – deux romans et un long essai – il s'agit principalement du rôle joué par Aragon. Montier rappelle la fameuse inscription sur leur tombe commune, rédigée par Elsa, où le lien indissoluble de leurs activités littéraires est revendiqué, ce qui était aussi visible dans leurs *Œuvres romanesques croisées*, publiés à partir de 1968 :

Quand côte à côte nous serons enfin des gisants, l'alliance de nos livres nous réunira pour le meilleur et pour le pire dans cet avenir qui était notre rêve et notre souci majeur, à toi et à moi.

De par la présence implicite d'Aragon dans toutes les œuvres trioletiennes depuis 1928 – dans ses fonctions de compagnon et mari, d'auteur et concurrent littéraire, mais aussi de lecteur idéal –, l'habituelle opposition entre les deux sexes y est selon Montier suspendue : « [mari / femme] +

[écrivain / écrivaine] = artistes » (ce dernier terme a une signification neutre, non marquée sexuellement). Cela explique en grande partie l'« affirmation volontairement faible du moi d'auteur » que Montier voit comme trait distinctif de l'écriture trioletienne. En réponse à la question qui constitue la motivation de ce volume collectif, il affirme « que l'identité féminine est pour partie dans le refus de penser selon une logique de l'identification, dans les ruses pour diffracter l'image de soi ». En interprétant l'attitude d'Elsa Triolet, Montier se réfère aux leçons de Roland Barthes sur « Le neutre » au Collège de France en 1977/78 ; Montier était alors parmi les auditeurs du sémiologue, et il cite de ses notes : « Tout le neutre est esquive de l'assertion » ; « Accepter la discontinuité à l'intérieur du sujet ». En outre, Montier voit également une expression de l'identité féminine chez Elsa Triolet dans « un usage particulier du registre du merveilleux poétique, tendant à remettre en cause la rationalité courante, la logique traditionnelle » ; mais cette « étrangeté revendiquée » ne serait pas la même que celle présente dans les romans des auteurs surréalistes (par exemple, *Nadja* d'André Breton, ou *Le paysan de Paris* d'Aragon).

IV. Conclusion

On peut affirmer sans exagération que les résultats de ces vingt et une contributions provenant de six pays différents prouvent suffisamment l'utilité de la quête de l'identité féminine dans l'œuvre d'Elsa Triolet. Il a été possible d'arriver à des conclusions nouvelles – au-delà des recherches précédemment effectuées – et ce, sur plusieurs aspects : dans la biographie de l'auteure – son attitude relative au rôle social de la femme et la mise en pratique de cette conviction dans sa propre vie – et dans son œuvre, analysée soit sous l'angle thématique (selon la tradition de la recherche sur l'image de la femme dans la littérature) soit sous l'angle stylistique (à travers des tentatives de définir les caractéristiques de l'écriture féminine chez cette auteure).

Je voudrais exprimer ma gratitude vis-à-vis de deux fondations qui ont soutenu financièrement ce projet : la « Dr. Alfred Vinz-Stiftung » (Université d'Erlangen-Nuremberg) et la « Kurt Bösch-Stiftung » (Université d'Augsbourg). Je tiens à remercier également Madame Aurélie Denoyer (Berlin), qui a contrôlé avec une grande fiabilité la qualité du français des articles de ce livre.

Me joignant à Jean-Paul Sartre, qui en 1939, peu de temps après la publication de *Bonsoir, Thérèse*, voyait déjà la signification de ce roman trioletien dans l'effort de l'auteure de décrire l'identité de la femme moderne, indépendante de l'homme et des liens familiaux, je formulerais à

la fin de cette introduction qu'un seul vœu : « Il faut souhaiter beaucoup de lecteurs à M^{me} Triolet. »

Bibliographie

- Michel Apel-Muller, Mille regrets – Édition critique, Besançon 1975.
- Sabina Becker, Literatur- und Kulturwissenschaften – Ihre Methoden und Theorien, Reinbek bei Hamburg 2007.
- Lorene Mae Birden, Ella / Elsa: The Making of Triolet, University of Massachusetts 1993.
- Huguette Bouchardeau, Elsa Triolet, Paris 2000.
- Silvia Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit – Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt/M. 1979.
- Madeleine Braun, Elsa et les femmes, dans : Europe, revue littéraire mensuelle, 49^e année, n° 506, juin 1971, 102-106.
- Nancy J. Breed, Feminine Self-Consciousness and Masculine Referent. The Image of Woman in the Novels of Elsa Triolet, Princeton 1979.
- Claudia Breger, Identität, dans : Christina von Braun / Inge Stephan (éds.), Gender@Wissen – Ein Handbuch der Gender-Theorien, Köln 2005.
- Brenda Bruckner Casey, Elsa Triolet – A Study in Solitude, Evanston/Illinois 1974.
- Geneviève Chovrelat, Transcription théâtrale de l'écriture romanesque : « Personne ne m'aime », Besançon 1981.
- Claire Davison, Art and the Artist in the Literary Works of Elsa Triolet, Leeds 1991.
- Marianne Delranc-Gaudric, D'Elsa Triolet [en cyrillique] à Elsa Triolet. Les quatre premiers romans d'Elsa Triolet et le passage du russe au français, Paris 1991.
- Marianne Delranc-Gaudric (éd.), Elsa Triolet – Un écrivain dans le siècle, Actes du colloque international 15-17 novembre 1996, Maison Elsa Triolet – Aragon Saint-Arnoult-en-Yvelines, Paris 2000.
- Dominique Desanti, Les clés d'Elsa, Paris 1983.
- Dominique Desanti, Elsa-Aragon – Le couple ambigu, Paris 1994.
- Béatrice Didier, L'écriture-femme, Paris 1999 (édition originale : Paris 1981).
- Susanne Ditschler, Einschreibungen und Um-Schreibungen des Ich: Elsa Triolet und ihr Roman „Le Rossignol se tait à l'aube“, Würzburg 2004.
- Margit Ebersbach, Möglichkeiten und Grenzen strukturalistischer Arbeitsmethoden in der Literaturwissenschaft auf dem Gebiet der Romananalyse, dargestellt am Beispiel von Elsa Triolet, Le cheval blanc und Louis Aragon, La semaine sainte, Leipzig 1979.
- Marie-Thérèse Eychart, L'Individu dans l'histoire : figures de la dissonance dans les romans d'Elsa Triolet (1943-1953), Paris 1995.
- Marie Thérèse Eychart, La femme ou l'épreuve de la différence, dans : Faites entrer l'Infini, revue de la Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet, n° 30, décembre 2000, 51-55.
- Mireille Gouaux, Recherches sur l'imaginaire : marxisme et psychanalyse. L'imaginaire colonial ; l'imaginaire de la science chez Jules Verne et Elsa Triolet ; un imaginaire romanesque : Colette, Paris 1987.

- Nathalie Heinich, *États de femme – L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris 1996.
- Unda Hörner, *Das Romanwerk Elsa Triolets – Im Spannungsfeld von Avantgarde und Sozialistischem Realismus*, Essen 1993.
- Unda Hörner, *Die realen Frauen der Surrealisten – Simone Bréton, Gala Éluard, Elsa Triolet*, Mannheim 1996.
- Unda Hörner, *Elsa Triolet und Louis Aragon – Die Liebenden des Jahrhunderts*, Berlin 1998.
- Pierre Hulin, *Elsa et Aragon – Souvenirs croisés*, Paris 1997.
- Elizabeth Klosty Beaujour, *Alien Tongues. Bilingual Russian Writers of the 'First' Emigration*, Ithaka 1989.
- Wolfgang Kraus, *Das erzählte Selbst – Die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne*, Herbolzheim 2000.
- Renate Kroll (éd.), *Metzler Lexikon Gender Studies*, Stuttgart 2002.
- Lena Lindhoff, *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart 2003.
- André Lukusa, *Écriture thématique et cohérence scripturale. Approche sémiotique du roman d'Elsa Triolet « Le grand jamais »*, Besançon 1976.
- Lachlan Mackinnon, *The Lives of Elsa Triolet*, London 1992.
- Lilly Marcou, *Elsa Triolet. Les yeux et la mémoire*, Paris 1994.
- Gerda Marko, *Linientreue Liebe – Elsa Triolet und Louis Aragon*, dans : G. M., *Schreibende Paare*, Frankfurt/M. 1998, 382-393 (édition originale: Zürich 1995).
- Nicole Morel, *L'histoire et le temps, l'art et l'errance. Thèmes et variations dans « Le grand jamais » et « Écoutez-voir » d'Elsa Triolet*, Paris 1973.
- Susanne Nadolny, *Elsa Triolet – Il n'y a pas d'amour heureux*, Dortmund 2000.
- Ansgar Nünning (éd.) *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart 2001.
- Vera und Ansgar Nünning (éds.), *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart 2004.
- Jutta Osinski, *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, Berlin 1998.
- Peter Matthias Phillips, *Zur Darstellung und Kritik der spätbürgerlichen Gesellschaft im Romanschaffen von Elsa Triolet*, Halle 1981.
- Doris Rezvani Khorasani, *Elsa Triolet – das erzählerische Werk*, Münster 1995.
- Jean-Paul Sartre, *compte rendu de Bonsoir, Thérèse*, dans : *Europe, revue littéraire mensuelle*, (17) 149, 15 février 1939, 281-283.
- France Sharratt, *L'œuvre romanesque d'Elsa Triolet*, Edinburgh 1980.
- Amy Smiley, *Représentation et Résistance. Les amants d'Avignon et le 'réel' de la femme*, dans : *Delranc-Gaudric 2000* (loc. cit.), 147-163.
- Thomas Stauder, *L'avenir de l'homme est la femme : Aragons Le fou d'Elsa und die Liebe in den Zeiten des Krieges*, dans : Gisela Febel / Hans Grote (éds.), *L'état de la poésie aujourd'hui – Perspectives français-sprachiger Gegenwartslyrik*, Frankfurt/M. 2003, 317-329.
- Thomas Stauder, *Wege zum sozialen Engagement in der romanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts (Aragon, Éluard – Hernández, Celaya – Pavese, Scotellaro)*, Frankfurt/M. 2004.
- Thomas Stauder, *Le regard féminin dans Mille regrets d'Elsa Triolet*, dans : *Les Annales de la Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet*, n° 8 (2006), 71-93.
- Thomas Stauder (éd.), *dossier Le centenaire de Simone de Beauvoir*, dans : *Lendemains* (Tübingen), Nr. 132, 33. Jahrgang 2008, 6-93 [= Stauder 2008a].

Thomas Stauder (éd.), *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance. Contributions interdisciplinaires de cinq continents*, Tübingen 2008 [= Stauder 2008 b].

Inge Stephan, *Literaturwissenschaft*, dans : Christina von Braun / Inge Stephan (éds.), *Gender-Studien*, Stuttgart 2000, 290-299.

Alain Trouvé, *Pour une relecture d'Elsa Triolet : L'Âge de Nylon – Les Manigances*, Reims 1993.

Alain Trouvé, *La lumière noire d'Elsa Triolet*, Lyon 2006.

Janine Zinn, *Elsa Triolet : romancière et témoin de son époque*, Lincoln/Nebraska 1972.